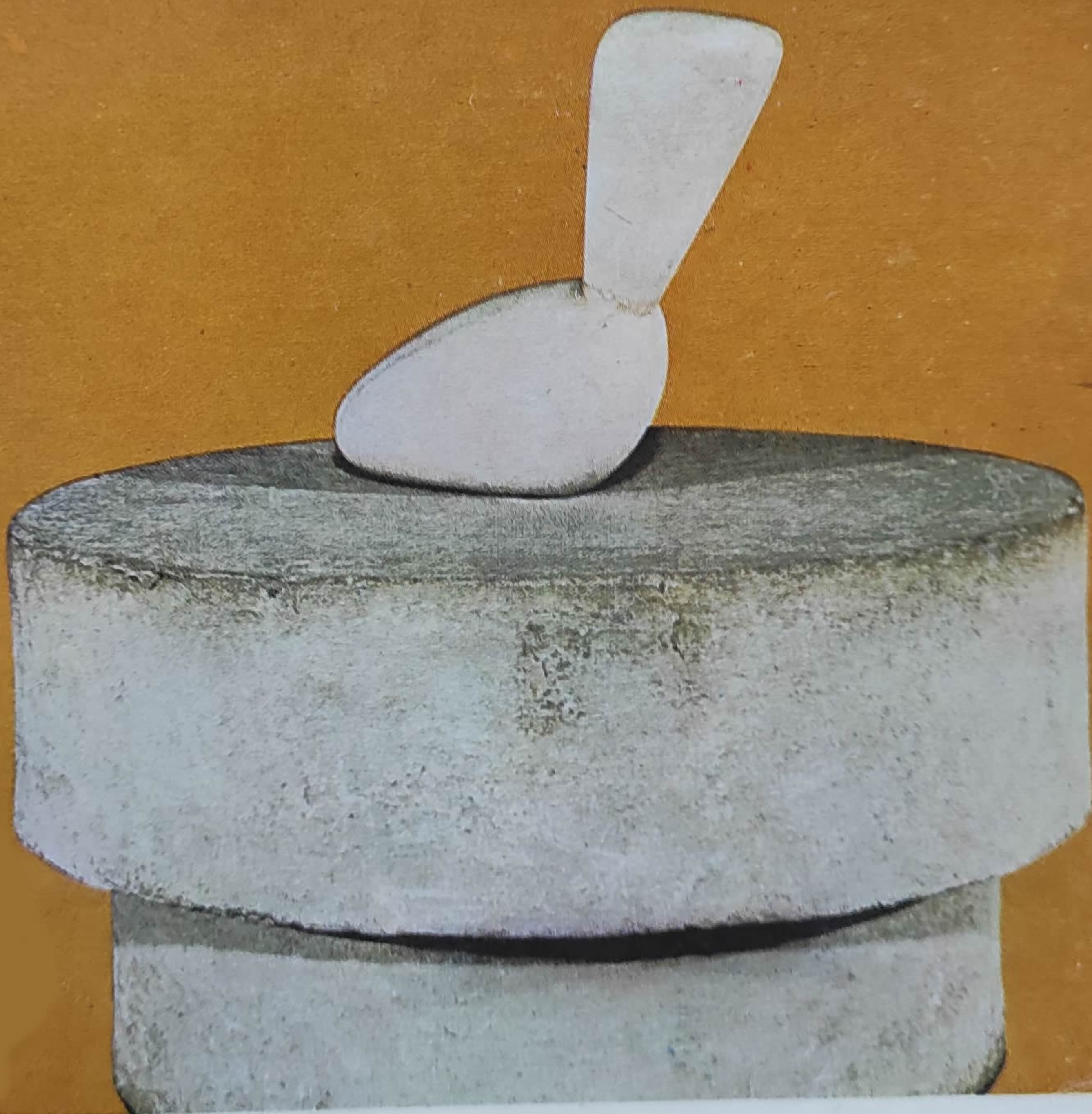


Carola Giedion-Welcker

constantin brâncuși



Editura Meridiane

Carola Giedion-Welcker

constantin brâncuși

In românește de
OLGA BUȘNEAG și **RUXANDRA BUȘNEAG-IOTZU**
Cuvînt înainte de
OLGA BUȘNEAG

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1981

CAROLA GIEDION-WELCKER,

conștiință critică nedezmințită

„Carola Giedion-Welcker a devenit mai mult decît oricine ceea ce ea caută peste tot în artă: un simbol al credinței că talentele nu mor, că spiritul creator și simțul plastic al oamenilor plăsmuiesc fără încetare obiecte de o vrajă consolatoare. Ea pășete îndrăzneț mereu înainte pe calea descoperirilor, așa cum a descris-o Joyce : *a flash in her eyes, a dash in her steps...*” Astfel își încheie Gert Schiff¹ evocatoarea-i schiță biografică.

Istoric și critic de artă de anvergură internațională, deschizătoare de drumuri, creatoarea unor noi puncte de vedere asupra artei și literaturii, Carola Giedion-Welcker (1894—1979) a fost și o animatoare inspirată a vieții intelectuale a secolului XX. Cînd futurismul, dadaismul și suprarealismul aveau sonoritatea unor curențe iconoclaste, cînd Jarry, Joyce sau Schwitters erau contestați cu furie, ea a avut un rol esențial în apărarea și promovarea fenomenelor artistice de avangardă, în impunerea unor personalități fundamentale pentru cultura mondială. În momentul apariției lui *Ulysses* (care stîrnise o rumoare uriașă, fiind interzis o vreme în S.U.A. sub acuza de obscenitate), Carola Giedion-Welcker se situează

¹ Gert Schiff, *Carola Giedion-Welcker*, DU, Zürich, martie, 1962.

printre primii și puținii care întrevăd în Joyce un creator fenomenal. Și poate nimeni n-a acționat mai decisiv întru cunoașterea lui Brâncuși decât această „mare Doamnă“ a criticii mondiale. În a sa faimoasă *Moderne Plastik* (1937), ea îl desemnează drept „cel mai de seamă sculptor modern în viață“. Nu este oare grăitor faptul că marele artist a ales-o dintre atîția pe ea anume pentru a-i încredința amintirile, gândurile, fotografiile operelor făcute de el însuși ¹?

Originară din Köln ², Carola Giedion-Welcker își desăvîrșete studiile de teoria și istoria artei la München cu Wölfflin, care-i cultivă gustul pentru rigoare și dispoziția pentru cercetarea fundamentală, iar la Bonn cu Worringer, care o introduce în estetica *Einfühlung*-ului și în mișcarea de idei a epocii. Un eveniment decisiv pentru climatul în care își va desfășura demersul critic îl constituie căsătoria în anul 1920 cu colegul său de studii, Sigfried Giedion. Din 1919, cuplul „Giedion și Giedia“, — cum îi denumise prietenul comun Franz Roh (asistentul lui Wölfflin) — se stabilește la Zürich.

C. G.-Welcker aduce în cercetarea fenomenelor de artă o temeinicie, o profunzime filosofică germană, secondate de o ardoare romantică, de o cutezanță de navigator. Dintru început, pasiunea pentru *Urphaenomen*, pentru primordial, se aliază fericit cu o genială intuiție a valorilor artei de avangardă, și nu odată studiul artei preistorice îi furnizează date pentru înțelegerea elementarismului plasticii contemporane, a aspirației moderne către

¹ Carola Giedion-Welcker: *Constantin Brâncuși*, 1958, B. Schwabe Verlag, Basel.

² Carola Giedion-Welcker numără în linie paternă pe Fr. G. Welcker, cunoscut cercetător al istoriei literaturii și artei germane; dinspre mamă (americană de origine), este descendenta unor încercați navigatori (C.G.W. amintea cu mîndrie de 17 căpitani de vas.)

Urformen. În fiecare anotimp al vieții sale va avea privirea ațintită în viitor, va ști să descopere, cu un tulburător simț al anticipației, valoarea, creația autentică. Colaborează din 1927 la cele mai de seamă periodice europene și americane (cu articole și studii despre literatură și artă), dar ceea ce o impune ca autoritate mondială este apariția în 1937 a lucrării *Moderne Plastik*, „inventar clarificator al idiomurilor sculpturii contemporane”. Volumele care urmează (dintre care amintim doar monografiile despre Klee, Arp, Brâncuși, Pevsner, Gaudy, Jarry, Apollinaire, Joyce) dezvoltă opinii avansate în cronicile și eseurile sale de la sfârșitul deceniului trei, confirmând justetea sentințelor sale critice, a forței sale de premoniție.

Actul de decodare a fenomenului explorat este totdeauna precedat de situarea lui în contextul tradiției și contemporaneității, de analiza simultană a coordonatelor politice, sociale și culturale ale epocii. Dispunând de o rară forță sintetizatoare și asociativă, cum și de o impresionantă informare în toate domeniile artei (plastică, literatură, muzică), ea izbuteste să construiască, odată cu comentariul operei, și portretul complex al epocii, să sugereze pulsul *Zeitgeist*-ului. Energia evocativă a stilului, capacitatea metaforică a limbajului susțin cadența gravă a Ideii, dând frazei sale înaripare poetică.

Comentariile Carolei Giedion-Welcker impulsionează gândirea, îndeamnă cititorul să stabilească filiații subterane între personalități divergente, polare; la Brâncuși și Klee, de pildă, — fenomene estetice și spirituale unice, distincte — cercetătorul e stimulat să identifice năzuința comună către simplitatea formelor esențiale, către exprimarea simbolică a realității, să descopere tonul fundamental uman al operei.

Opinia critică mondială este unanimă în a recunoaște în studiul despre Brâncuși (1958),

o exegeză exemplară, cea mai substanțială lucrare de referință asupra sculpturii române, „cartea cărților” Carolei Giedion-Welcker. Abordînd omul și creația în interacțiunea lor fecundă, monografia pune în lumină caracterul novator al limbajului formal brâncușian, încărcătura sa simbolică, atmosfera de universalitate și deschiderea cosmică a operei. În viziunea criticului elvețian, sculpturile lui Brâncuși transcend simpla frumusețe estetică; ele „sînt obiecte de meditație, intermediari plastici meniți să creeze o atmosferă de concentrare interioară, de care omul zbuciumat și hăituit al zilelor noastre are, poate, cea mai imperioasă nevoie”. (s.n.).

Prima imagine a Carolei Giedion-Welcker este inseparabil legată pentru mine de primul Colocviu Brâncuși¹ (București, 1967). Mi-o reamintesc cum înainta — purtînd în făptură, în gesturi, ceva din majestatea și fervoarea sibelor michelangiolesti — către portretul supradimensionat al lui Brâncuși, care întîmpina oaspeții în sala de acces a Muzeului Republicii: — *Bonjour, mon vieux! On va se revoir!* i s-a adresat, fluturînd voioasă mîna în direcția portretului, dîndu-ne pentru o clipă fiorul unui Brâncuși adevărat. În timpul lucrărilor Colocviului ne-a fascinat prin spiritul său scînteietor, prin cordialitatea comportamentului și neastîmpărul unei curiozități care ținea să cunoască totul despre patria lui Brâncuși, de la atmosfera artistică la viața politică și nivelul de trai.

Am reîntîlnit-o apoi la Zürich, în toamna anului 1972, în „Casa Giedion”, punct al unor fertile contacte între artiști plastici, arhitecți și scriitori, de unde au pornit impulsuri esențiale pentru mișcarea de idei a veacului. Am

¹ Dator ez această neuitată întîlnire înflăcăratului critic și marelui suflet Petru Comarnescu, care a organizat, cu prilejul Colocviului Brâncuși, o serie de întîlniri între participanții la colocviu și criticii români.

reîntîlnit-o îndurerată de dispariția soțului și prietenului de-o viață, Siegfried Giedion,¹ adumbrită de boala profesorului Löffler (mare doctor, colecționar și prieten al artiștilor). Abia sosită, aflînd că vizitasem *Documenta-Kassel* (ediția 72), a ținut să-mi cunoască opiniile. Am văzut-o atunci aprinzîndu-se de o superbă furie — neînduplecată walkyrie tronînd pe Zürichberg — atacînd momentele de confuzie ale spiritului contemporan (*le temps des grands erreurs*, cum spunea ea), agresiunea vizuală a unor exponate de la *Documenta*, tendința de pansexualizare a artei, lipsa de relevanță a multor lucrări expuse în confruntările internaționale (precum copilul idiot, cumpărat cu o sumă enormă și expus la Bienniala de la Veneția din 1972). Și spun că vor să arate realitatea! Dar asta nu este „Realitatea”. Astea sînt excepții — accentua ea plină de mînie. A examinat apoi cu aceeași vehemență pseudo-inovațiile, excesivul spirit de spectacol al unor creații recente (*conquérir la réalité avec une petite bêtise théâtralisée...* se indigna ea), panica unor directori de muzeu care cumpără de-a valma totul, pentru a fi *up to date*.

Cum gazda își petrecea după amiezile la spital, lîngă patul profesorului Löffler, citindu-i cîteva ore, am hotărît să ne întîlnim seara. Diminețile, pînă la ora de deschidere a muzeelor mă familiarizam cu atmosfera casei din Doldertal², învăluită în penumbra unor ziduri solide, de cetate. Un aer de lucru (pretutindeni, risipite, cărți, spalți),

¹ Siegfried Giedion, eminent savant, teoretician și critic de arhitectură, multă vreme „primum movens” al Congreselor Internaționale de Arhitectură Modernă (CIAM), prețuit ca „pionier și profet” în teoria arhitecturii, este autorul, printre altele, al cunoscutei lucrări *Space, Time and Architecture* (1941), operă clasică în ce privește problematica arhitecturii moderne și dinamica culturală a epocii.

² Cartier din Zürich, situat în zona cea mai înaltă a orașului, pe așa numitul Zürichberg.

îmbibat de nu știu ce aromă boemă, stăpînea felurilele încăperi în care piese de mobilă Biedermeier, Secession și Bauhaus se învecinau familiar. Pe scări, pe paliere, în hol, pe rafturi, pe pereți — neașteptate „întîlniri”: tablouri, sculpturi, amulete, semne ale prețuirii unor mari maeștri, semne ale Artei. Am zărit printre ele și pictura maramureșeană pe sticlă dăruită de Comarnescu în popasul lui la soții Giedion, un desen de Octav Grigorescu, o pictură de Mihai Olos și omagiul românesc la încheierea Colocviului Brâncuși '67 — o veche icoană pe sticlă cu Trei-Ierarhi.

Marea sărbătoare începea odată cu căderea nopții. *Chevaliers de la Table Ronde* — Arp, Moholy-Nagy, Mondrian, Max Ernst, Schwitters, Léger, Kandinsky, Delaunay, Giacometti, Kemeny, Gropius, Le Corbusier, Alvar Aalto, Oskar Schlemmer și mulți alții din impresionantul *Freundeskreis* al casei Giedion — evocați seară de seară firesc și spontan, păreau din nou prezenți.

Am înțeles atunci cât de stimulatoare, de fecunde au fost schimburile de opinii și legăturile frecvente dintre artiști și interpreții lor. Contactul prietenesc cu artiștii i-a fost prielnic Carolei Giedion-Welcker nu numai în privința cunoașterii metodei de lucru a unui creator sau altul, ci și în privința înțelegerii de pe o bază mai amplă a problemelor culturale ale epocii. Astfel, Hans Arp (promotor alături de Tristan Tzara și Hugo Ball al mișcării Dada) a inițiat-o în lumea avangărzii, i-a stîrnit interesul pentru acei poeți considerați atunci încă *abseitige Dichter*¹, a familiarizat-o cu lirica suprarealistă, cu cercul Dada. Artiști, arhitecți, scriitori, găseau în „Casa Giedion” climatul necesar unui dialog pasionant, emulativ. Aici veneau Gropius, Le Corbusier și Aalto să-și discute proiectele de idei cu S. Giedion. Aici Kandinsky, Joyce, Arp sau

¹ C.G.-W. a scos în 1964 antologia intitulată *Abseitige Dichter* (Poètes à l'Ecart), Benteli Verlag, Berna.

Léger erau „acasă“. Aici a avut Alvar Aalto revelația sculpturii lui Kemeny¹. Dar nu totdeauna marile spirite se întâlnesc — mi-a spus odată rîzînd gazda — *Ils sont trop tournés vers aux-même...* și mi-a relatat cît de refractar era Joyce la arta modernă, cum, invitat fiind la masă în Doldertal, împreună cu Max Ernst, a făcut un joc de cuvinte pentru lucrarea acestuia, *Europa după ploaie* (*une charte de l'Europe qui était devenue folle par Max Ernst...*), numai după ce C.G.-W. îl rugase să se întoarcă s-o privească; se vedea însă clar că era mai încîntat de turnura jocului de cuvinte decît de pictură (*Europe, Purée...Pyorrhée*). Mi-a povestit și despre *raté*-ul unei întâlniri dintre Le Corbusier și Joyce, pe care plănuiise să-i pună față în față, în urma unei scrisori primite de la cel dintîi. Le Corbusier (căruia îi recomandase lectura lui *Ulysses*) îi mărturisirea ce mult l-a turburat romanul, regăsind la Joyce structura aceluiași tip de oraș pe care el visa să-l realizeze în arhitectură. Cu prima călătorie la Paris, C.G.-W. îl vizitează pe arhitect care ezită totuși să meargă la Joyce. *Mais, Corbu, on va aller ensemble*, — îl încurajează C.G.-W. și-i telefonează îndată scriitorului care acceptă întâlnirea cu o voce cam plictisită... Ajung în sfîrșit acasă la Joyce. Se înfiripă o convorbire convențională, anemică, despre vreme. Corbu zărește deodată păsările lui Joyce și, o oră întreagă... conversație animată în jurul lor. C.G.-W. stătea ca pe jar, așteptînd febrilă și amăgindu-se din cînd în cînd singură — *mais, maintenant on va parler de „La Ville“... Mais on n'en a parlé point du tout...* După o oră, Corbu, trebuind să țină undeva o conferință, s-au ridicat și au plecat. *Am numit asta* — își reamintea Carola Giedion-Welcker amuzată — *Geflügelsprache*.

¹ Văzînd pentru prima oară o sculptură de Kemeny în casa Giedion, Aalto s-a decis să-i comande decorarea unei mari construcții. Kemeny era însă foarte bolnav și n-a mai apucat s-o realizeze.

Au fost reînviolate cu aplegare întîlniri sau călătorii în care alături de soții Giedion apar Brâncuși, Moholy-Nagy, Léger, Joyce, Becket, întîmplări amuzante sau situații imprevizibile care aruncă lumini noi asupra climatului de efervescență din căminul de pe Zürichberg, asupra trăsăturilor de caracter ale unui artist sau altul. Am avut în acele neuitate seri revelația importanței pe care o poate dobîndi clipa unei fericite întîlniri.

Odată m-am întors copleșită de la Kunsthaus : era prima întîlnire cu opera lui Giacometti, *Ah! Giacometti!* a exclamat Carola Giedion-Welcker. *Il était toujours à la recherche de l'absolu... Il me disait...: „Je l'avais ce problème-là... Je l'avais... Vous allez voir... Mais je ne le touche pas encore...”*. „Eu și soțul meu — a continuat ea — a trebuit să luptăm ca niște lei, să inițiem o adevărată campanie de presă, pentru ca Zürichul să accepte în 1966 Donația Giacometti. Artistul era încă în viață... Ținea foarte mult ca unele din lucrările sale să intre în patrimoniul muzeului de aici. Dar burghezii din Zürich n-au vrut să accepte darul lui Giacometti decît într-un tîrziu, în urma bătăliei duse în ziare. Iar acum scot timbre cu Giacometti...” Cu amărăciune și revoltă, a evocat și „bătăliile” purtate în vederea acordării cetățeniei elvețiene lui Klee și pentru a i se achiziționa lucrări... pentru a i se da lui Joyce viza de intrare în Elveția, în anii războiului, cînd viața scriitorului era în pericol (viza a fost obținută cu prețul ipotecării Casei Giedion)... apoi discuția purtată cu Jung în urma unei conferințe publice, în care savantul psihanalist îl stigmatizase pe Joyce considerîndu-l schizofrenic.

Cînd mă gîndesc la Casa Giedion, la atmosfera ei vrăjită, în care spiritul iluștrilor dispăruți ființează încă și unde te simți „martor” privilegiat la istoria culturală a veacului, ea îmi

apare ca un *rendez-vous des grands esprits*, centru de iradiere către univers a unor nobile impulsuri. În inima cetății bancare, acest cămin unde plasticieni, scriitori, critici veneau neîncetat în pelerinaj, atrași magnetic de personalitatea stimulatorie a soților Giedion, se conturează un *lăcaș al Inteligenței, al Ideii*. Un punct istoric. Căci nu s-a plămădit aici ceva din substanța umanistă a culturii mondiale, din cutezanța gândurilor înnoitoare ale secolului XX?

„Este aproape o datorie — a spus într-o cuvîntare omagială¹ dr. Sigmund Widmer, primarul orașului Zürich — să atragem atenția asupra acelor personalități care, acționînd în tăcere, au contribuit la crearea climatului spiritual al orașului la fel de mult ca marile instituții publice. În jurul soților Giedion, stabiliți în 1919 la Zürich, s-a strîns de-a lungul anilor un cerc de prieteni care au contribuit în mod hotărîtor la ridicarea nivelului și modificarea fizionomiei orașului“.

* * *

Cît de atașată era Carola Giedion-Welcker valorilor creației brâncușiene o demonstrează printre altele și faptul că n-a ezitat, la cei 83 de ani ai săi, să vină în toamna anului 1976 din nou în România pentru a participa la Sesiunea științifică internațională „Brâncuși în arta secolului XX“, cum și dorința sa expresă ca pe prima copertă a caietului-program tipărit cu prilejul premierii sale de către orașul Zürich să figureze *Începutul lumii*.

Mai mult decît orice alt studiu, monografia Carolei Giedion-Welcker l-a impus pe Brâncuși conștiinței critice mondiale, atrăgînd atenția asupra „saltului într-o zonă absolut nouă a ex-

¹ La 25 octombrie 1977, orașul Zürich a sărbătorit-o pe Carola Giedion-Welcker, acordîndu-i „Premiul pentru Cultură al orașului Zürich“.

presiei formale și spirituale“ pe care sculptura sa îl realizează, asupra caracterului ei de răscruce și piatră unghiulară a artei moderne, prezentându-l pe Brâncuși drept un nou argonaut *à la recherche de l'absolu*.

Relevînd dintru început marea unitate a operei și vieții, C.G.-W. arată, așa cum a subliniat-o și în alte rînduri, că „pentru a înțelege ce a însemnat Brâncuși nu trebuie să disociem omul de arta sa, căci din străfundurile ființei lui Brâncuși iradiază ceva care s-a materializat apoi pentru eternitate în operele sale. Este înclinația profundă spre simplitate și puritate“¹.

Din examenul operei, privită ca o entitate autonomă și totodată în relațiile sale complexe cu tradiția și actualitatea, criticul elvețian deduce caracterele sistemului expresiv al lui Brâncuși, evidențiiind că fiecare lucrare, fiecare variantă nu reprezintă decît o secvență, o etapă în procesul de realizare a Ideii. Creațiile sale mărturisesc — ca și cele ale lui Piet Mondrian — o asceză voluntară, în năzuința de a atinge esența, absolutul. Refuzul aparențelor, depășirea fenomenalului l-au mînat către compactizarea monolită și simplitatea elementară, către redescoperirea formelor primordiale încărcate cu semnificații imemoriale. „Volumul nud și compact respiră viața suverană a spiritului [...] Te simți cufundat în liniștea primordială a ovoidului“. Aceste plăsmuiți arhetipale reînvie un întreg simbolism al trecutului: *Începutul lumii* încorporează „ imaginea metaforică a mitului originii“, *Pasărea* exprimă elanul de a se înălța al sufletului ca și aspirația lui de a se uni cu marele Tot, *Masa tăcerii* trimite la arhaicele mese de ofrandă, iar înălțarea monodică a *Coloanei*, „aidoma recitativului liturgic al muzicii gregoriene“, evocă o scară celestă ce unește tărîmuri antinomice.

¹ Interviu cu C.G.W. realizat de Cristian Unteanu, România Literară, 25 sept. 1976.

Monografia Carolei Giedion-Welcker demonstrează o înțelegere superioară, tulburător de actuală a creației brâncușiene, pentru că analiza structurilor plastice nu pierde niciodată din vedere conotațiile spirituale, pentru că exegetul știe să descifreze dincolo de perfecțiunea formală a operei subtextul ei filosofic. C.G.-W. nu obosește în a sublinia vastitatea de înțelesuri a sculpturii brâncușiene, caracterul ei *kaloskagathos*, conjugarea permanentă a eticului cu esteticul. Același sens îl subliniază și declarațiile sale mai recente: «Cu acea „bucurie pură“, cum o numea el, pe care sculptura trebuie s-o creeze, Brâncuși nu vroia să evoce doar o bucurie estetică, el căuta mai ales o bucurie care venea din profunzimile ființei [...] Brâncuși se îndrepta către proiecția unui univers cosmic, adunîd laolaltă toți oamenii, fraternizîndu-i». ¹

Încrederea în magia bucuriei, în forța ei cathartică, acest nobil mesaj cu care sculptorul investește arta — „eu vă aduc bucurie curată“ — îl apropie de un Schiller sau Beethoven, care și ei au înălțat un imn grandios bucuriei, condiție ontologică a făpturii umane. Brâncuși încearcă, asemenea tuturor creatorilor esențiali, să redea artei energia ei spirituală, să facă din forma plastică un simbol al descătușării și eliberării. Astfel au luat ființă acele „simboluri consolatoare“ — cum le numea Klee — „consolatoare fiindcă ne desfac de legăturile terestre, integrîndu-ne unei conexiuni cosmice“. ²

C.G.-W. a vorbit în repetate rînduri — nu numai în acest volum — despre tristețea lui Brâncuși de a nu-i fi fost dat să înalțe lucrările sale în spațiul cetății; el ar fi dorit ca opera sa să aparțină colectivității, ca oamenii și mai cu seamă copiii, să poată avea un contact firesc, nemijlocit cu ea.

¹ Din interviul menționat în nota de la pag. anterioră.

² v. pg. 37.

Marii creatori vin către noi din adâncimi fabuloase. Carola Giedion-Welcker a relevat importanța excepțională pe care o are pentru sculptor *Hintergrund*-ul folcloric, tradiția ținutului său de baștină, care rămîne de-a lungul vieții „un ferment mereu activ”. „Printre sculptorii care au marcat epoca — spune C.G.-W. — nu-i nici unul care să poarte în sine atît de vie substanța patriei-mume.”

Cei ce cunosc riturile străvechi din ținuturile Gorjului își dau cel mai bine seama de profundele rostiri mitice ale sculpturilor lui Brâncuși. Printre multiplele valori arhaice ale gândirii pe care le-a putut integra *Masa tăcerii* de pildă, s-ar putea număra și aceea de masă a strămoșilor. Într-o anume miercură din an, înainte de „joimăriță”, în fiecare gospodărie țărănească stăpînul casei rînduiește în curte, într-un colț liniștit, o masă rotundă, joasă, cu scăunele jur-împrejur; pe masă se așază un vas cu apă, iar în preajma ei se aprinde, seara tîrziu, un foc din vreascuri de bozi; la această masă vor veni să se încălzească și să bea apă strămoșii. Nu se poate ca misterul acestui obicei păgîn să nu fi impresionat sufletul copilului Brâncuși. Și poate că sculptorul de mai tîrziu a urmărit să trezească prin operele lui tocmai memoria subconștientului nostru, să reînvie o lume pierdută de simboluri.

Nimic nu este neglijat de această biografă de geniu, de la atmosfera magică a atelierului la climatul spiritual al operei, de la rădăcinile autohtone ale creației la mesajul ei universal, de la perfecționarea polisajului la frisonul vital al organicității formeii. Ea, printre cei dintîi, vorbește despre capacitatea particulară a sculptorului de a intui frumusețea și adevărul fiecărui material, de modificările de viziune pe care le antrenează schimbarea tehnicii și a materialului, de importanța soclurilor în configurarea formeii.

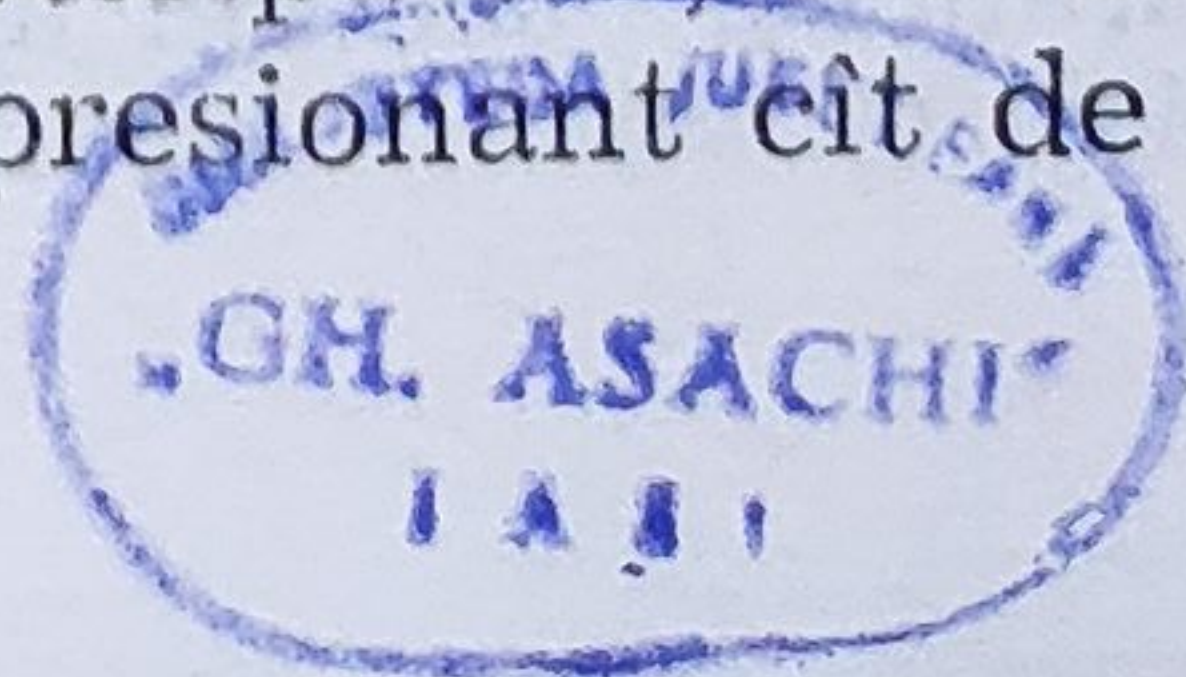
Unul din aspectele atinse de ea în carte,
16 asupra căruia a revenit și ulterior, de pildă

în interviul mai înainte amintit, și care a stîr-
nit un interes imens abia acum este și acela
al lui Brâncuși fotograf. «Eram într-o zi în
atelierul lui ; mi-a adus cîteva poze de care era
evident foarte mîndru, cerîndu-mi să le privesc
cu atenție. Spre surpriza mea erau reprodu-
ceri nereușite, sau cel puțin așa am crezut
atunci, văzînd doar niște pete albe pe fond
negru. Cînd i-am spus asta, Brâncuși s-a în-
furiat și mi-a spus : „nu vreau să vezi for-
mele, ci lumina care iese din aceste forme“,
reflexul luminilor care sînt închise în forme“.
...Brâncuși era un fotograf formidabil, un
fotograf modern care își interpreta opera cînd
fotografia».

În viziunea Carolei Giedion-Welcker creația
lui Brâncuși este o logodire fericită de sensi-
bilitate mediteraneană și înțelepciune orien-
tală. Ea transcende polaritățile spirit-natură,
abstract-figurativ, clasic-romantic, iar formele
sale abolesc staticul prin forța lor de iradiere
în spațiu, reușind să fie bucurie a simțurilor și
îmbold la reculegere, „savuros fruct terestru“
și „apel spiritual la detașare“. În această *coi-*
n-
ci-
den-
tia *op-*
pos-
ito-
rum, în acest echilibru inalte-
rabil al operelor stă șansa creației brâncușiene
la perenitate, la o pereptuă actualitate. Căci,
indiferent dacă o afirmă sau o contestă, toate
drumurile sculpturii contemporane pornesc de
la Brâncuși. De peste o jumătate de secol
Brâncuși rămîne „centrul neclintit al artei
moderne“ (Herbert Read).

Din 1958, de la apariția monografiei Carolei
Giedion-Welcker, bibliografia brâncușiană s-a
îmbogățit neconținut. Lucrarea criticului elve-
țian continuă să rămînă însă un la fel de ne-
clintit punct de reper pentru oricine se încu-
metă să întreprindă un examen al operei
sculptorului român. Ea se afirmă ca un model
de critică empatetică, participativă, în tradi-
ția lui Worringer. Este impresionant cît de pu-

423441



ternic a impulsionat apariția acestei cărți exegeza brâncușiană. Aruncînd lumini fulgurante asupra plurivalențelor creației brâncușiene, ea avansează sugestii generoase pe care posteritatea critică le va prelua și dezvolta. Dacă unele din lucrările recente¹ abordează opera într-un spirit mai analitic, nu lipsit de o anume sicitate, iar altele se definesc a fi studii de detaliu asupra unuia sau altuia dintre „motive”², volumul Carolei Giedion-Welcker îmbrățișează cu o colosală forță sintetică totalitatea creației brâncușiene, inextricabila împlinire a vieții și operei.

Nici un demers critic întreprins înaintea ei n-a pătruns atît de adînc înțelesurile tainice și valorile umaniste ale sculpturii brâncușiene, nimeni n-a sesizat mai sagace rezonanța ei planetară, puțini au izbutit să alieze pertinența și rigoarea exegezei cu tensiunea și suflul poetic al stilului.

Carola Giedion-Welcker rămîne o mare și nedesmințită conștiință critică mondială, la fel de dăruită ca marii săi commilitoni — Brâncuși, Joyce, Klee, Arp, Giacometti, Schwitters, Pevsner — care întîlnesc în ea un exeget inspirat, un partener ideal de dialog. „*Sie war zum Genius geboren!*“

OLGA BUȘNEAG

¹ Vezi printre cele mai noi, prețioasele contribuții ale lui Edith Balas asupra relației soclu-sculptură și cele ale Mariellei Tabart și Isabellei Monod-Fontaine asupra lui Brâncuși fotograf.

² Volumul Athenei Tacha Spear despre „Păsările lui Brâncuși” sau cel al lui Sidney Geist despre „Sărutul”.

PREFAȚĂ

Marile mișcări declanșatoare de revoluții ale spiritului izvorăsc din visele și viziunile unui păstor al colinelor, pentru care Pământul nu este un câmp de explorat ci mămă vie.

James Joyce, *Ulysses*

În *partea de text* a acestei lucrări, s-a încercat evidențierea câtorva trăsături fundamentale ale artei și personalității lui Brâncuși. Aceste prime considerații de ansamblu s-au cristalizat pe parcursul unei îndelungi prietenii cu artistul, în urma numeroaselor noastre convorbiri și a vizitelor periodice în atelierul său. O cuprinzătoare sinteză, pe măsura artistului și a creației sale, va fi posibilă numai după studii de detaliu, care să îmbrățișeze tema sub multiplele ei aspecte. Este o sarcină pe care importanța acestei arte o impune de la sine și care îndeamnă la o tratare și o rezolvare complexă. Cu toate că nu putem vorbi de discipoli direcți, examinarea sculptorilor din generațiile următoare care s-au inspirat sau au fost influențați de arta lui Brâncuși ar prezenta în acest context un interes deosebit.

În ce privește *planșele* destinate să ilustreze opera sculpturală, s-a recurs, în măsura posibilului, la fotografiile realizate de Brâncuși însuși. Aceste imagini, luate cu un aparat imperfect din punct de vedere tehnic, sînt opere de artă de prim rang și totodată mărturii valoroase în ce privește atitudinea sculptorului față de opera sa. Ele ne conduc direct la interpretarea lui Brâncuși. Energia lor psihică și

spațială se comunică intensiv privitorului. Receptionăm opera nemijlocit, așa cum Brâncuși o percepea și cum vroia să fie percepută, prin atitudinea și tălmăcirea fidelă a creatorului ei. Majoritatea indicațiilor privitoare la sculpturile reproduse și unele titluri de lucrări, pînă acum încă necunoscute, au fost luate după însemnările manuscrise ale lui Brâncuși, așa cum figurează pe spatele fotografiilor sale. Planșele au fost grupate tematic, iar în cadrul acestei organizări formal-tematice, după criteriul cronologic.

La sfîrșit, într-o *anexă documentară*, figurează reflecții și amintiri ale lui Brâncuși transmise oral autoarei. În încheiere, o evocare a înmormîntării lui Brâncuși datorată lui H. P. Roché și cîteva fragmente semnificative din dosarul procesului intentat de Brâncuși în 1926 autorităților vamale newyorkeze.

Exprim aici mulțumirile mele deosebite conducerii muzeelor americane și franceze care mi-au acordat un sprijin plin de însuflețire la asamblarea materialului : în primul rînd, domnului James J. Sweeney, care, în 1955, a organizat, cu generozitate și inteligență, cea dintîi (după 1933) amplă expoziție Brâncuși la Muzeul S. R. Guggenheim din New York și care mi-a acordat un concurs prețios ; de asemenea doamnei G. Vienne, Paris. Gratițudinea mea se adresează, totodată, Georginei Oeri, Mariettei von Meyenburg, lui Aldo van Eyck, Dr. H. Keller (Winterthur), lui A. și N. Istrati-Dumitrescu, prof. Basil Munteanu, lui Nelly van Doesburg, Soniei Delaunay, lui B. Gheerbrant (Paris), cărora le datorez referințe și informații, și deopotrivă lui Hans Bolliger (Berna), pentru alcătuirea biografiei și bibliografiei, colecționarilor și prietenilor marelui artist, în particular lui H. P. Roché, prieten de mulți ani cu Brâncuși.

Țin să-mi exprim mulțumirea și recunoștința mea Editurii Benno Schwabe & Co. pentru aleasa prezentare a primei ediții a cărții; mulțumesc îndeosebi d-lui J. Niederberger pentru macheta artistică, întocmită cu acest prilej.

INTRODUCERE

Pentru a cuprinde întâia oară, în trăsături mari, opera și personalitatea lui Brâncuși, trebuie să lași de o parte considerațiile pur estetice și să pătrunzi în sfere mai vaste, acolo unde marea unitate a omului și a artistului, a persoanei și operei se manifestă cu acuitate. În loc să procedăm direct prin a preciza situația sculptorului și a determina semnificația operei sale în evoluția generală a epocii noastre, să încercăm deci mai întâi să desprindem câteva adevăruri generale și fundamentale, pentru a putea surprinde esența totalității, dar mai ales a vastei umanități pe care o iradiază omul și opera.

Poate nimic nu ne-ar da o idee mai exactă asupra acestei grandioase unități, nimic nu ne-ar face să intuim mai clar climatul operei brâncușiene, decât acea întâmplare din viața marelui brahman Rama Krishna, care, după legenda indică, a constituit evenimentul decisiv în transformarea sa: „Băiat în vîrstă de 16 ani, cutreiera cîmpiile, cînd, ridicîndu-și odată ochii, zări în înaltul cerului un zbor de bîtlani albi. Atîta doar: albul unor bătași de aripi vibrînd în albastrul cerului, raportul celor două culori îngemănate, acest etern inefabil acord, îi pătrunse pe dată sufletul. Atît, dar de ajuns pentru ca ceea ce era legat, să se dezlege și ceea ce era dezlegat să se lege,

și brusc căzu ca și mort. Și când se ridică, nu mai era unul și acealși cu cel ce se prăbușise...¹.

Pășind pentru întâia oară în atelierul rustic al lui Brâncuși din acel Impasse Ronsin, astăzi aproape în întregime distrus, privindu-i trupul suplu, bine clădit și în același timp delicat — în ultima vreme marcat de boală — contemplându-l în mijlocul creaturilor sale din lemn și marmoră, mulți plecau impresionați, înno-bilați, transformați. Ajungând apoi în zgomo-toasa Rue Vaugirard, aveai sentimentul că o clipă mai înainte ai pătruns dincolo de orice zarvă și zgomot pînă în inima Naturii, pînă la izvoarele ascunse ale Creației, în lumea începutului și a sfîrșitului. Așa cum freamătul mării persistă îndelung în ureche, amintirea pătrunzătoarelor forme brâncușiene stăruie în spirit. Cel ce a perceput durabila lor rezonață n-o mai poate uita.

Influențe și drumuri proprii. Rodin — afinități spirituale

Dacă ne gîndim că Rodin a salvat sculptura de scleroza academistă și de sentimentalismul dulceag, eliberînd-o de poză și mascarada istorică și însuflețind-o cu un impuls uman, vom înțelege reacția pozitivă a tînărului Brâncuși față de el și influența inițială a maestrului francez asupra stilului său. Căci tînărul simțea înălțîndu-se aici, din străfunduri, o cutezătoare flacără care consuma corporalul și crea o lume eliberată de convenționalisme și de orgiile splendorii materialului — de „bifteck“, cum spunea în glumă Brâncuși. Aici totul îi apărea încărcat de tensiune psihică și captat într-o formă sculpturală sugestivă și e-

¹ Hugo von Hofmannsthal ; *Briefe eines Zurückgekehrten*, în : *Prosaschriften*, vol. III, p. 137.

sențială¹. De aceea aprecierea sa asupra lui Rodin este demnă de interes din punct de vedere uman, artistic și istoric : «În secolul 19, situația sculpturii era disperată. Apare Rodin și transformă totul. Datorită lui omul redevine măsura, modulul după care se organizează statuia. Lui trebuie să-i mulțumim că sculptura redevine umană în dimensiunile sale și în conținutul său spiritual. Influența lui Rodin a fost și rămîne enormă. Față de opera sa, Rodin avea o atitudine modestă. Cînd l-a terminat pe *Balzac*, care rămîne punctul de plecare incontestabil al sculpturii moderne, a declarat : „Abia acum aş dori să încep să lucrez“»².

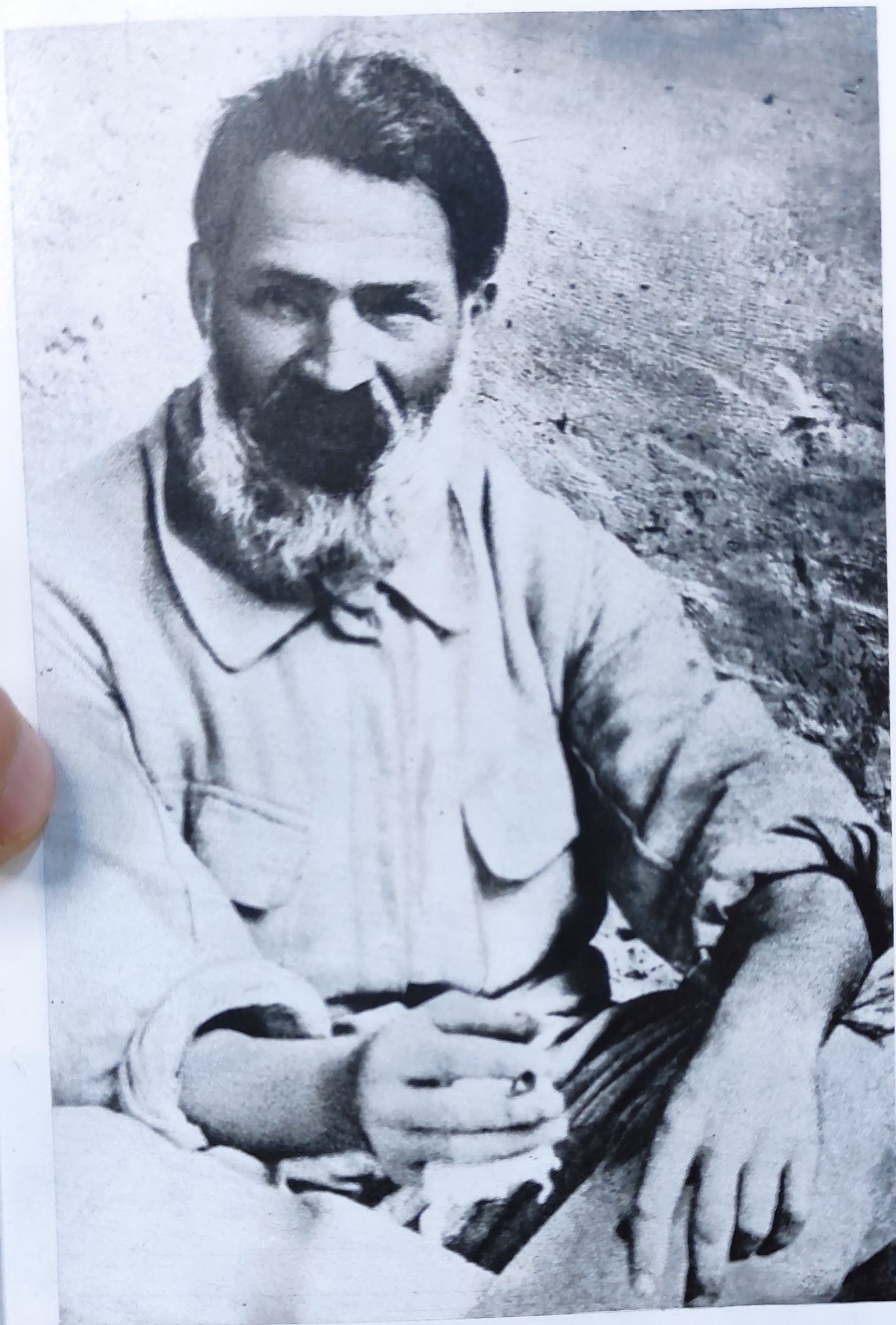
Dacă demersul artistic al lui Rodin urmărea să relaxeze, să disloce forma, Brîncuși avea să se angajeze pe un drum cu totul diferit : suprafețele sale tensionate, netede și polisate, epurate de efemerul vieții organice, intrau în contradicție clară, în duritatea lor neprihănită, cu suprafețele rodiniene, dinamizate și animate de suplețea modelajului ; evoluția sa către un limbaj propriu era evidentă.

Cînd la douăzeci și opt de ani artistul poposi la Paris — după drumeția³ bogată în etape de la Est la Vest — el aducea cu sine un nedomolit imbold la lucru și toată energia acumulată în satul îndepărtat din Carpați (de unde ple-

¹ Pentru Rodin — așa cum s-a exprimat el față de Gsell — „corpul nu era frumos decît în măsura în care reflecta sufletul“ (A. Rodin : *Die Kunst*, Ed. E. Rowohlt, Leipzig 1913, pag. 88).

² *Hommage à Rodin*. Quatrième Salon de la jeune sculpture, Ed. Gizard, Paris, 1952.

³ Ea l-a purtat de la München, de-a lungul Elveției, către Zürich și Basel, unde a căutat zadarnic de lucru pe șantierele de construcție, dormind cînd la un han modest, cînd într-un azil de săraci. Pentru a-și continua călătoria de la Basel la Lunéville — prima oară cînd nu se mai deplasa pe jos — a trebuit să-și amănesteze ceasul, iar un prieten român din Paris i-a expediat prin mandat telegrafic la Lunéville (la poste-restante) suma necesară pentru a putea ajunge în capitala franceză. Erau doi ludovici de aur, o avere pe atunci, a căror „simplă materie iradia putere și credit“, după cum s-a exprimat el.



1. Brâncuși în 1935.

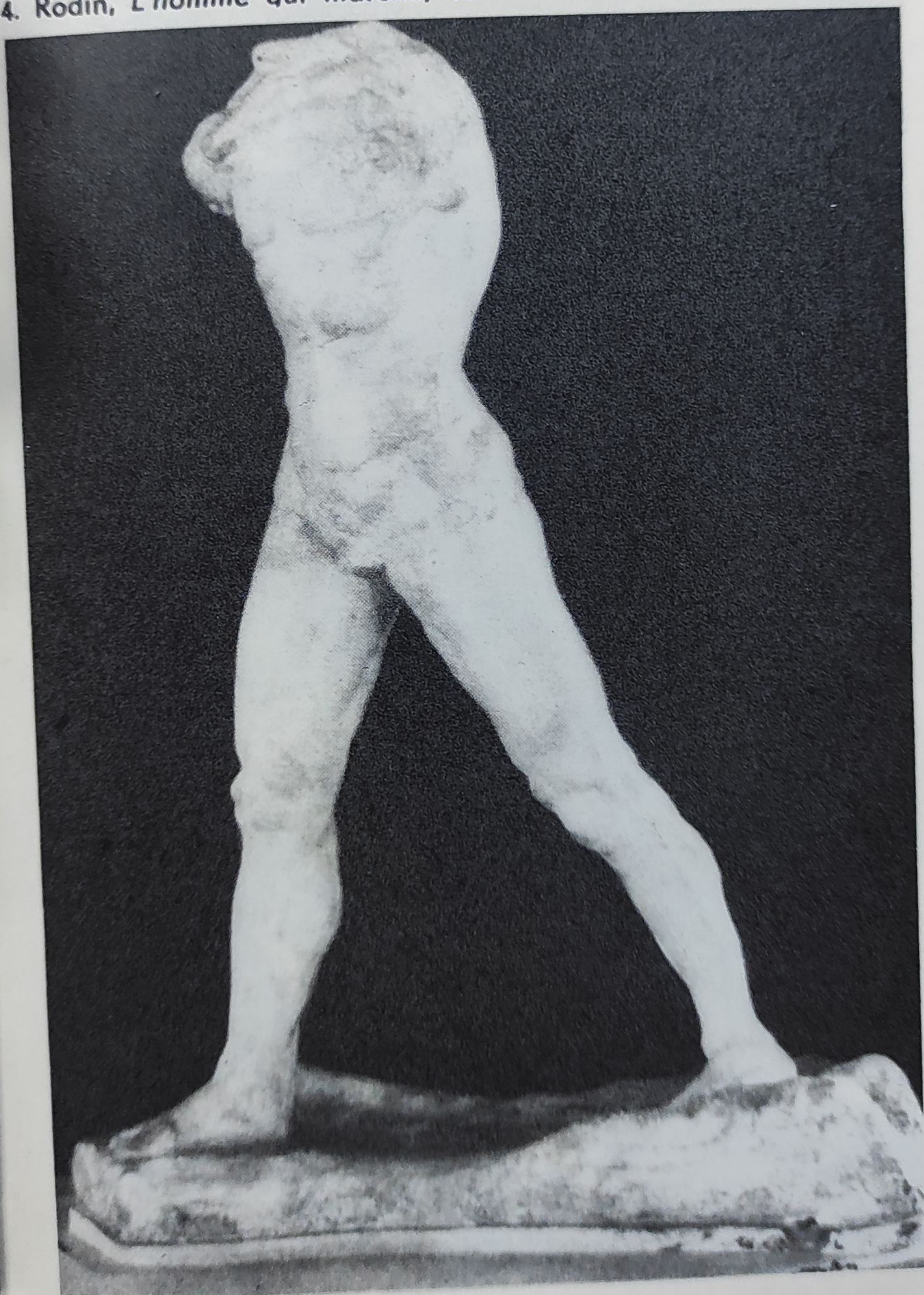
INFLUENȚE
ȘI DRUMURI PROPRII

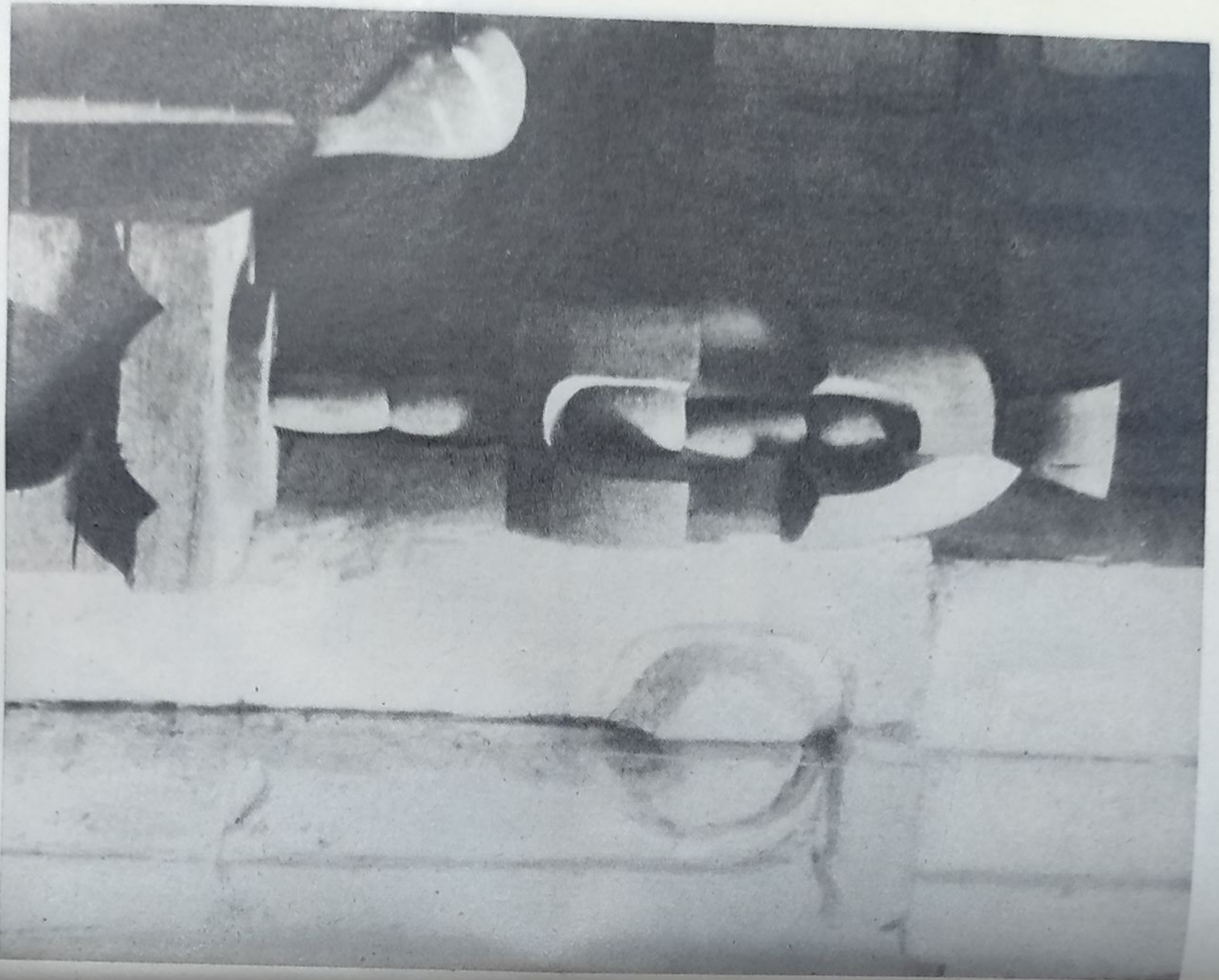
2. Rodin , *Balzac*,
1893 – 1898,
Boulevard Raspail

3. *Furia
addormentata*.
Museo nazionale,
Roma

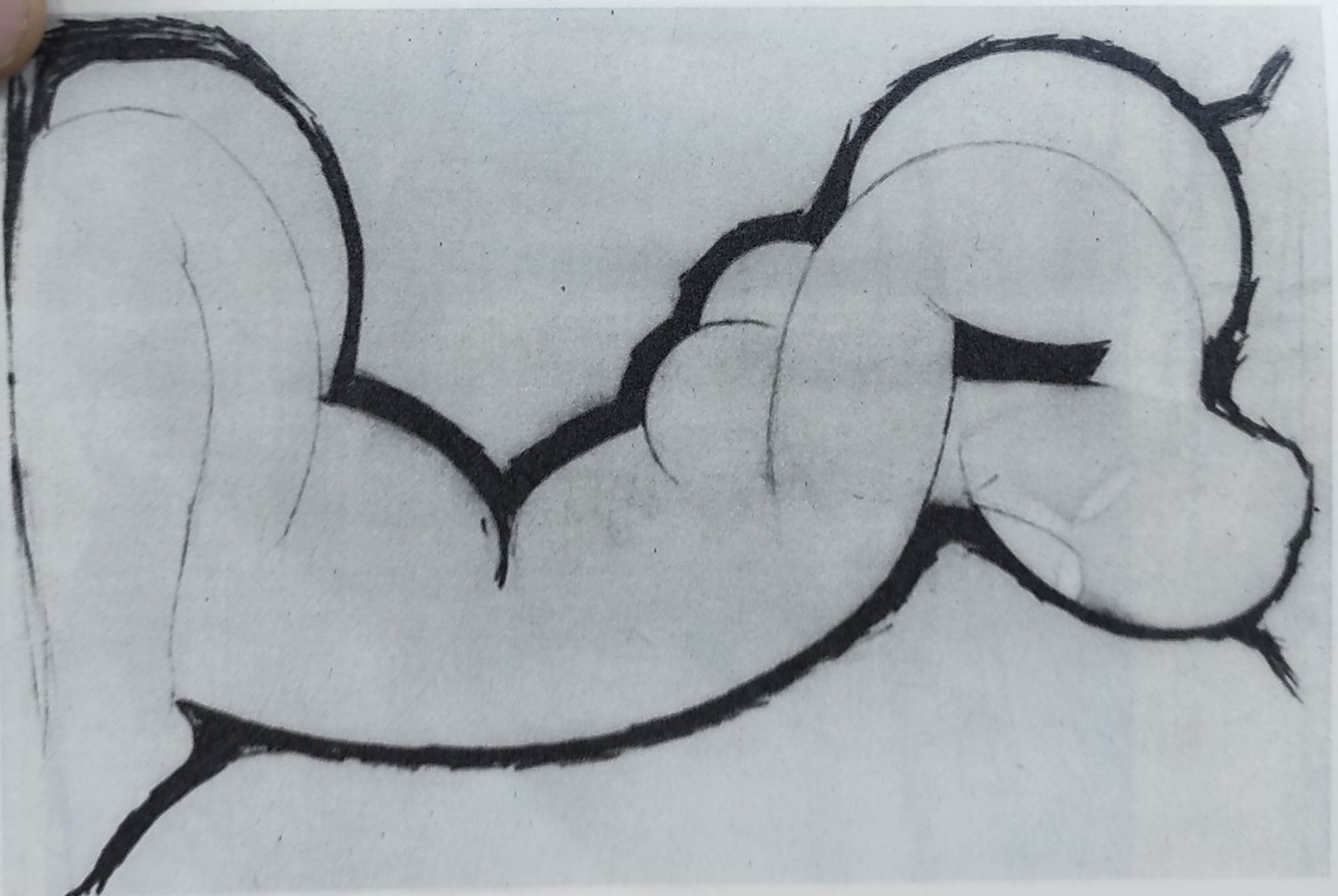


4. Rodin, *L'homme qui marche*, 1877

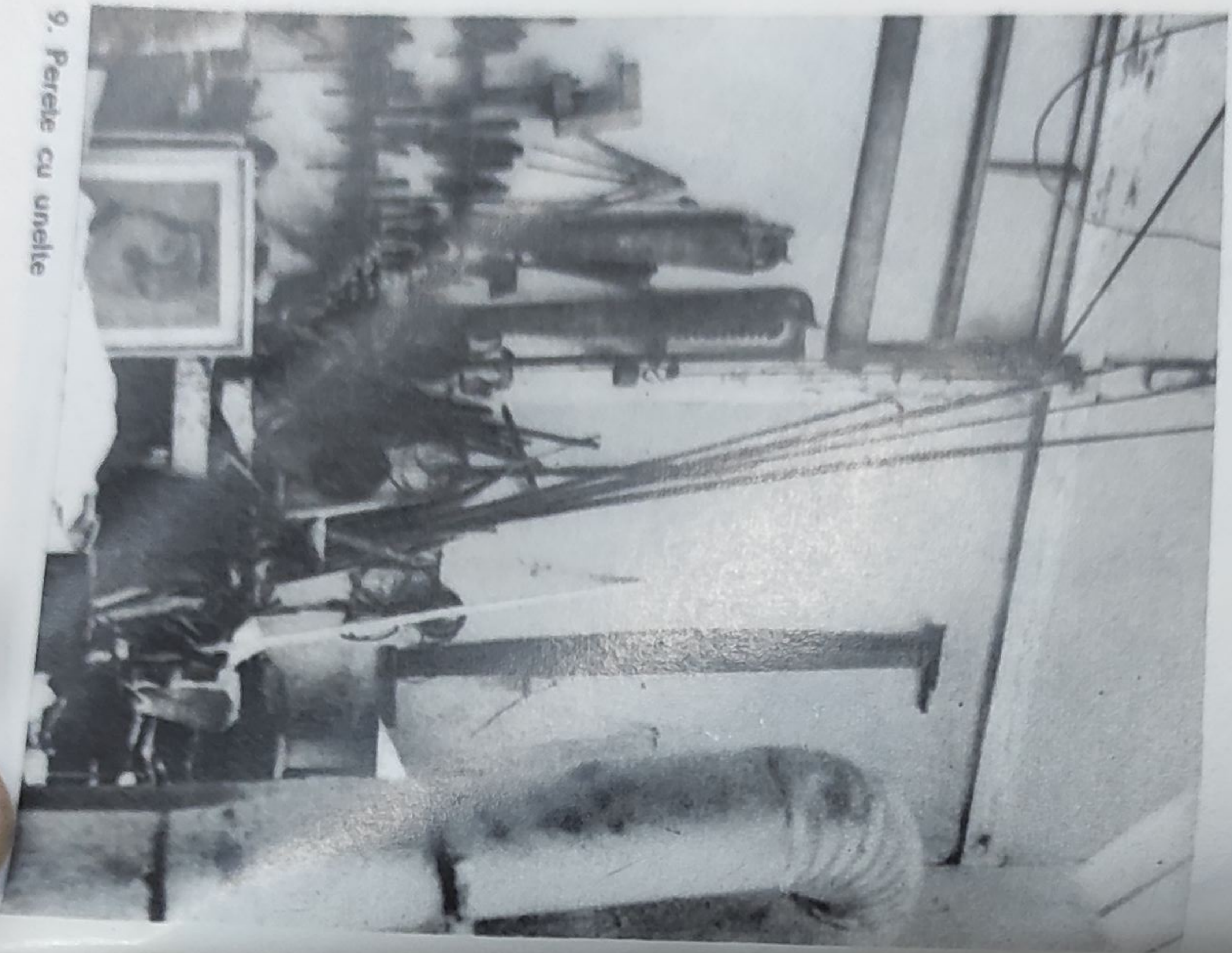




7. Atelierul cu Figură și cu o coloană de la Poarta sărutului



8. A. Modigliani, studiu de Cariatidă, 1914/15



9. Perele cu unelte



10. Miini, desen în guașă, 39,4 x 24,8 cm.
World House Galleries, New York.

NATURA
ȘI ANIMAL

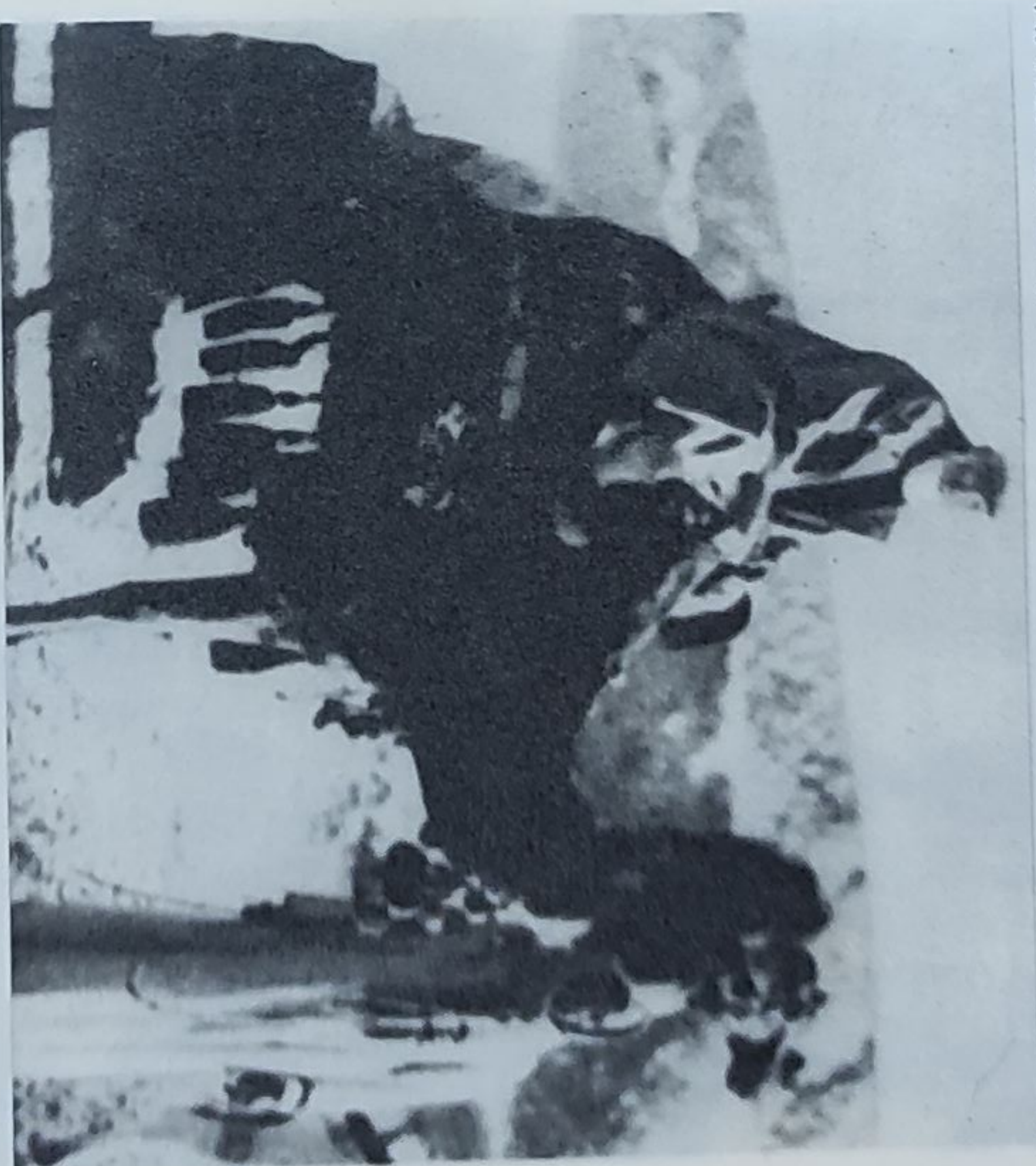


11. Brâncuși
cu Polaire, 1928.



12. Un butuc
de lemn
cu vâștoare,
în atelier,
Ver sacrum.

UNDE AR TREBUI PLASATE
OPERELE
LUI BRÂNCUȘI ?

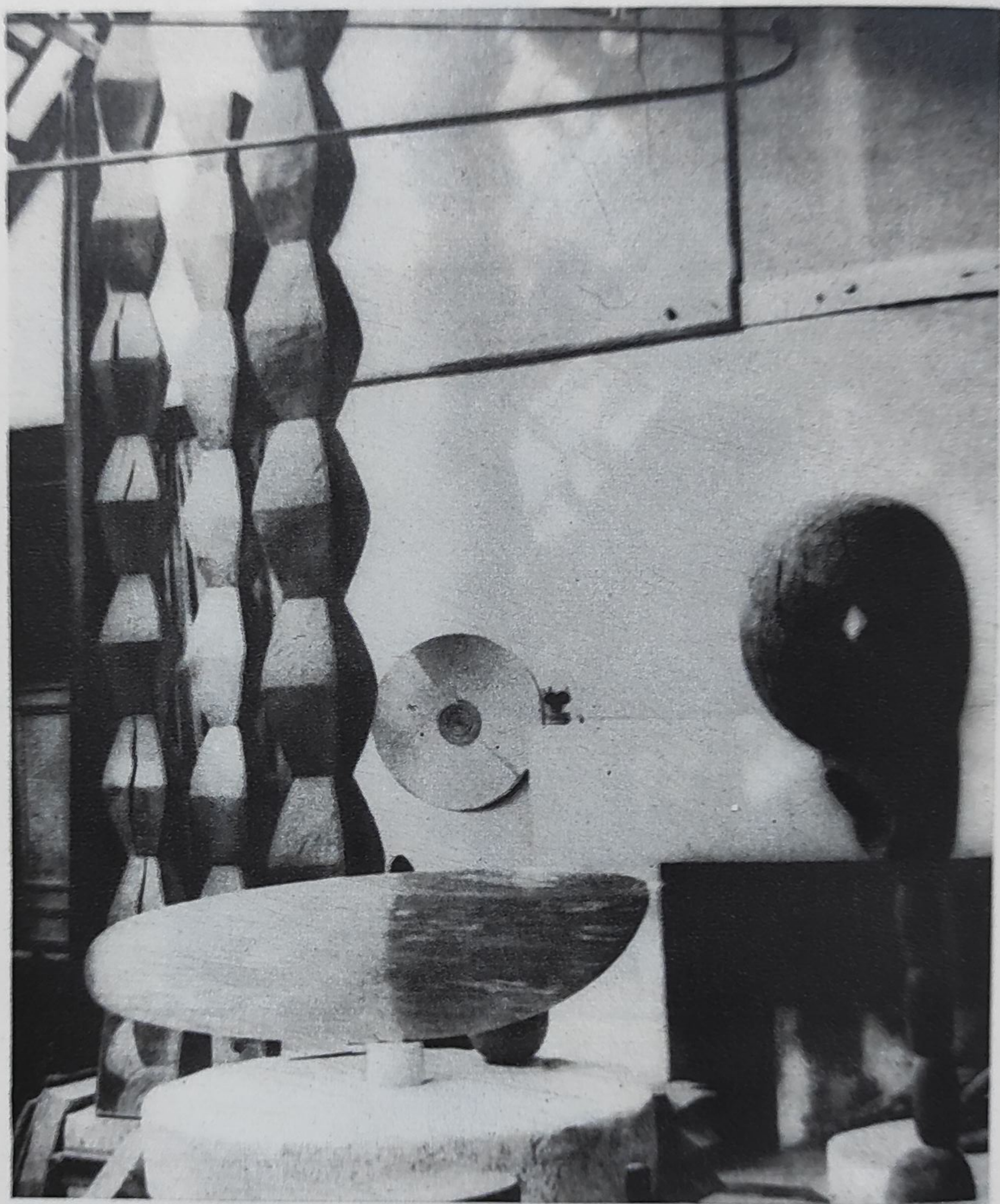


13. Cairo, 1937.

14. Nou-născutul, 1915.



MIT ȘI CONTEMPORANEITATE



15. Atelier cu *Pește*, *Socrate* și simbol în formă de spirală pentru portretul lui James Joyce. Fotografie realizată după 1928.

case la vârsta de unsprezece ani, cu câteva ca-
trafuse și un fluier drept avere). Era în acea pe-
rioadă fecundă pentru cultura epocii noastre în
care mulți dintre viitorii mari creatori, atrași
magnetic de acest centru al artei europene, se
îmbulzeau din toate punctele cardinale; Picasso
din Sud (1900), Joyce din Nord (1903), Brân-
cuși din Est. Aici, ochii li se deschideau, lim-
bile li se deslegau, iar arta lor primea din par-
tea mediului parizian lumina harului. Dar
pentru a putea rămîne în această atmosferă și
pentru a putea percepe susurul izvoarelor epo-
cii, toți au trebuit să îndure foamea. Pe vremea
aceea, noaptea târziu, Brâncuși spăla vasele în-
tr-un restaurant, făcea portretul stăpînului său
iar ziua distrugea acele *sculptures de cadav-
res*, figuri calchiate după model, așa cum se
lucra pe-atunci la Beaux-Arts, în Atelierul
Mercié¹. În numele unor astfel de producții
a criticat Mercié *Rugăciunea* lui Brâncuși
[fig. 18], sculptură expusă în cadrul expoziției
Société nationale des Beaux-Arts (1907), nevă-
zînd în ea decît o mutilare a formelor naturale,
în timp ce Rodin, președintele Societății, își ex-
primase aprecierea atît față de această operă
cît și față de bustul *Supliciul*² [fig. 36].

În această epocă, pe cînd Brâncuși se căuta
încă, Rodin era un maestru recunoscut, iar
Maillol, care împlinise 40 de ani, trecuse de la
pictură la sculptură (1901). În opoziție cu dislo-
carea impresionistă a formei, Maillol năzuia să
regăsească ferma structură arhitectonică a cor-
poralului. Odată cu recucerirea clarității volu-
mului, se nășteau și figurile sale de femei, îm-
podobite cu expresia unei frumuseți terestre.
Și totuși Brâncuși se simțea mult mai atras de
impulsul emoțional rodinian, de măsura sa din
nou umană (*sa mesure de nouveau humai-
ne*), chiar dacă arta acestuia aluneca uneori

¹ Mercié avea relații în România și a executat la
București două statui ale unor oameni de stat.

² v. pag. 31, nota 2.

în literatură¹. Căci atitudinea fundamentală a lui Brâncuși pornește de la o înțelegere a umanului — exprimat la început prin capete și figuri — înaintînd către o *animare* a formei anonime, a formei universale. Simpatia lui Brâncuși față de Rodin nu era dealtfel unilaterală², căci și acesta intuise, la rîndul său, gravitatea spirituală și elanul plastic genial al tînărului sculptor. S-a gîndit chiar să-i propună postul de monitor (*metteur au point*), în atelierul său³. Brâncuși a refuzat însă această ofertă avantajoasă preferînd independența, chiar cu prețul izolării și al sărăciei. Instinct sigur : *Nimic nu poate crește la umbra marilor copaci* (*Sous les grands arbres rien ne peut pousser*), iată argumentul său. Dar cu toate că se îndepărtează de Maillol și de arta sa atașată univoc corpului, Brâncuși procedează stilistic după principii similare, urmărind claritatea formei și tensiunea arhitectonică.

Din anii parizieni de studiu la Ecole des Beaux-Arts s-au păstrat cîteva figuri ghemuite, încă tributare folclorului românesc [fig. 19—21], și cîteva *capete* care denotă o percepere spontană a realității și influența lui Rodin. Domină figuri juvenile : copii, adolescenți și fete [fig. 22—24] cu gura adeseori întredeschisă pentru a sublinia impetuozitatea momentului. În *Cap de fată* (1908) [fig. 23] se simte deja o discretă tensiune între forma rotundă și ovală,

¹ El a subliniat adesea puternica impresie pe care i-a făcut-o torsul lui Rodin *L'homme qui marche*, realizat în 1877, expus de abia în 1900, maniera îndrăzneată de accentuare a trunchiului și de reprezentare a relației corp-spațiu.

² Brâncuși participase la „Salonul” din 1907 cu patru lucrări ; în timp ce Rodin le contempla tăcut, tînărul sculptor l-a abordat sfios : *Maître, dites un mot*, la care celălalt s-a rezumat să-i răspundă : *Ne travaillez pas trop vite et n'exposez pas de trop*, sfat excelent de care Brâncuși — așa cum afirma — a ținut seama toată viața.

³ Următoarele contacte de la Meudon dintre cei doi sculptori au fost mediate de cercurile diplomatice din jurul Carmen Sylvei.

de unde se va degaja pentru prima oară ovalul pur al *Capului de femeie* (1908), încadrat de părul revărsat pe frunte și ușor adunat pe ceafă [fig. 25]. Aici este enunțată pentru întâia oară tema care nu-și va atinge expresia deplină decât mai târziu, în variantele bustului *Domnișoarei Pogany* (1913—1931), degajată de accesorii dealiului și redusă la câteva forme elementare [fig. 40—46].

O poziție aparte, în sensul adâncirii expresiei, ocupă în această epocă prima *Muză adormită* (1906) [fig. 26], soră a anticei Erinii adormite din Muzeul național din Roma. Ce uluitoare ecloziune a chipului pasional din perna dură a pietrei! În pofida ochilor închiși percepi mai degrabă o pulsație patetică decât liniștea. Dar această primă versiune, de o sonoritate psihică atât de intensă, este departe de a ne face să presimțim simplitatea idolului sau simbolului, acea pace spirituală pe care avea s-o atingă, doar câțiva ani mai târziu, un cap deplin detașat și „nud“ [fig. 27]. Saltul într-o zonă absolut nouă a expresiei formale și spirituale este la fel de îndrăzneț ca cel al lui Picasso care, venit dintr-un alt orizont, realizase tocmai în acei ani primul său *Cap de femeie* cubist (1909). În ambele cazuri, aceeași atitudine de refuz față de impresionism și iluzia naturalistă. La unul, descompunere și articulare arhitectonică a unui întreg complex; la celălalt, boltire organică și contragere pentru a atinge unitatea concentrată în forma primordială a Oului. Metode expresive diametral opuse dar care afirmă, cu aceeași forță, o nouă libertate a imaginației.

Pentru Brâncuși, perioada dintre anii 1907 și 1915 marchează o orientare fundamental nouă¹. El renunță total la modelul individual pentru o nouă „Natură“, regăsită în legitatea sa a-

¹ Chiar după propriile-i însemnări biografice, adevărata sa carieră de sculptor începe în 1907 (v. Dosarul procesului, p. 22).

dîncă și secretă ; realizează astfel un volum simplu, eliminînd caracterul fortuit al oricărei realități particulare. Concomitent, el se depărtează progresiv și de patosul expresiei, făcînd să triumfe, într-un fel nou, sublim, disciplina spiritului asupra efervescenței materiei. Forma, nemaipurtînd „geniala“ pecete a mîinii artistului, devine impersonală, iar volumul, în deplin acord cu posibilitățile expresive ale materialului, pare să se înalțe, într-o mare liniște, din propriul său tărîm. Această voință de obiectivitate se conjugă cu o întoarcere la simplitatea elementară, unde stereometria și organicul fuzionează. Aici, ca și la Piet Mondrian, suferinții și pasiunii — tot ce ține de dramatic — li se refuză rostirea. Clarității volumului îi corespund puritatea profilului, subtilitatea proporțiilor și, totodată, spiritualitatea substanței interioare. Puternicul impuls psihic al primilor ani este înlocuit acum cu o transparență sufletească ce pare de esență orientală.

Tema *Muzei adormite* se dezvoltă de-a lungul a nenumărate variațiuni de o mare nuanțare, preocupîndu-l pe Brîncuși pînă în 1926 [fig. 28]. Decisiv, aici, a fost primul salt, momentul marii simplificări și compactizări a formei : el inaugura o nouă fază a metodei de creație, deschizînd o lume de posibilități de expresie nebănuite. Simți, pentru întîia oară, cît de mult s-a modificat climatul psihic al operei brîncușiene ; totul este destindere blajină și meditație gravă, pace a spiritului cufundat în sine precum surîsul visător al unui cap de Buddha ! Tăcut și despuiat de orice amănunt, ovalul primordial se înalță de pe soclu.

Ovoidul joacă un rol esențial în repertoriul formal redus la extrem al lui Brîncuși ; el încarnează o misterioasă devenire interioară : ca într-un vis, viața purcede din somnul ființei și sevele sale se adună de pretutindeni. Situației labile create de contactul impalpabil cu soclul, cu terestrul, îi corespunde expresia fluidă

a trăsăturilor abia schițate ale obrazului¹, a căror urmă aleargă ca o adiere pe întinsul suprafeței polisate. Fața trăiește plenar, întoarsă înlăuntru: sprâncenele abia sugerate, ochii închiși, întipăresc pe tot obrazul o expresie meditativă. Muchia nasului, singura trăsătură arhitectonică, își prelungește pînă la creștătura triumphiulară a gurii relieful arcadei². Nici un interes fizionomic în ce privește amănuntul, doar aspra dulceață a unui climat spiritual, care se condensează în sunetul mitic al unui vis al începuturilor. Simplitatea devine eveniment. *Ce micarcol — exclama Jacques Doucet — ce document senzațional va ieși la iveală, dacă timpurile viitoare vor dezgropa acest cap din ruinele trecutului*³.

Primele lucrări — cele figurale — evoluează pe un drum analog, spre claritate și simplitate. Executate imediat după anii de studiu, ele sînt în general sculpturi sacrale. *Rugăciunea* din 1907 [fig. 18], monument funerar executat pentru România, și-a atras — așa cum am amintit — criticile lui Mercié, cu ocazia prezentării și în cadrul expoziției de la Société nationale des Beaux-Arts; fostul profesor al lui Brîncuși a considerat-o „neterminată”,

¹ Modul în care Brîncuși a fotografiat acest ovoid care se odihnește, lăsînd jumătatea inferioară în umbră, și subliniînd profilul — muchia nasului — este în contradicție cu imaginile luate din față și de sus, care trădează total expresia generală. O „muză” de marmură, oferită recent muzeului S. R. Guggenheim din New York, a făcut inițial parte din colecția lui B. Davies, unul din primii prieteni americani ai lui Brîncuși. În afară de exemplarele reproduse, există versiuni în bronz la d-na Jacques Doucet și Jean Cassou (Paris), la dr. H. Keller (Winterthur) ca și în Museum of Modern Art, New York; un exemplar în gips aparține d-nei J. C. Guggenheimer (New York).

² O creștătură care, la *Capul de copil* din 1913 (catalog Brummer, fig. 7 [în lemn], col. H. P. Roché [în bronz], se lărgeste într-o deschidere expresivă: este primul strigăt.

³ Catalog Brummer 1926, New York (apendice).

pentru că tînărul sculptor utilizase aici, pentru prima oară, abreviațiuni premeditate, în vederea obținerii unei concentrări expresive a formei¹. Nici un gest determinant al brațelor, nici o articulare exterioară pentru a transmite intensitatea reculegerii; procedeu revelator pentru Brâncuși care, ajuns la o răscruce decisivă, căuta să reprime, să interiorizeze vigoarea expresivă a accentelor. Anii în care a avut loc această cotitură au fost totdeauna considerați de Brâncuși drept hotărîtori pentru evoluția sa ulterioară.

Sculptura intitulată *Cumințenia pămîntului* [fig. 20 și 21], datînd din 1906/1907, reprezintă o femeie ghemuită, o figură chthoniană. Aspirația la concizie și accentuarea masivității blocului se reliefează cu o asprime aproape rustică². Dispoziția paralelă a brațelor sub sîni — reamintind un motiv întîlnit la idolii cicladici — se repetă în motivul îmbrățișării celor două figuri din *Sărutul* 1908 [fig. 53 pînă la fig. 56]. Această din urmă lucrare își afă rezolvarea definitivă abia cu cea de-a treia variantă: sculptura funerară din Cimitirul Montparnasse [fig. 56]. Forța emoțională și rigoarea

¹ *L'homme qui marche* (1877), exemplu de critezanță rodiniană, pare să-l fi influențat în mod special în această lucrare. Așa cum povestea mai tîrziu Brâncuși, mîna dreaptă făcea inițial semnul crucii, în timp ce stînga rămînea lipită de trup, atitudine care îi imprima prea accentuat un aer de *frileuse*. Opera a fost executată în urma unei comenzi din România; în atelierul lui Brâncuși nu mai exista decît o copie în gips. Influența acestei lucrări de tinerețe asupra operei intitulată *Die Kniende* aparținînd lui Lehmbruck, care cunoștea sculptura lui Brâncuși, este neîndoielnică: ea a fost deja semnalată de P. Westheim (*Kunstblatt*, 1922, nr. 2).

² Expusă la Trienala din Milano (1957). O altă figură ghemuită (*Figură arhaică*) de la Art Institute din Chicago (aproximativ 1906—1908; înălțimea: 57,2 cm) este riguros conturată: brațele sînt ridicate, iar genunchii ating pămîntul, într-o poziție orientală — lucru lesnicios de verificat, în pofida importanțelor deteriorări suferite. Gura are aceeași sinuoasă, dublă inflexiune [fig. 19].

plastică au câștigat în vigoare și în simplitate față de versiunile precedente, dintre care prima se găsește la Craiova¹ [fig. 53, 54], iar cea de a doua în colecția Arensberg, la Philadelphia [fig. 55]. Tema a evoluat de la masivitatea forme-bloc la elansarea stelei funerare, monument ridicat în memoria unei tinere femei care s-a sinucis din dragoste; prin cele două figuri strâns înlanțuite el sugerează supraviețuirea iubirii. Tema figurilor înlanțuite se anunța — într-o articulație mai puțin riguroasă — încă prin soclul *Măiestrei* (1909/12) [fig. 73]; evoluând apoi de la forma intermediară a stelei funerare, la cea total abstractizată din *Poarta sărutului* (Tîrgu-Jiu, 1937); un motiv continuu, o stenogramă gravată în piatră, organic integrată arhitecturii [fig. 111, 7, 137a].

Problema grupului va mai fi abordată o singură dată, în *Pinguini* (1914), asamblați câte doi și câte trei [fig. 57, 141a]. Vom reîntîlni ochii magic măriți — găoci ovale, care se bombează pe forma abruptă a capetelor de păsări — la versiunea grupului în doi (colecția H. P. Roché), la versiunea grupului în trei (colecția Arensberg), la primele busturi *Domnișoara Pogany* (în bronz sau în marmură), și la *Narcis* (1910) [fig. 37, 38].

Supliciul, bustul de băiat din 1906, exprimă cu vigoare un pathos la care Brâncuși avea să renunțe ulterior², pathos care reapare mereu în sculptură, din Antichitatea tîrzie pînă la impetuosul baroc al *Sclavilor înlanțuiți* ai lui Michelangelo. Capul dat spre spate și umerii înălțați subliniază intensitatea durerii mult

¹ Expusă la Trienala din Milano, în pavilionul românesc. Alt exemplar aparține soților A. și N. Istrati-Dumitrescu, Paris.

² Demn de reținut că tocmai acest bust a obținut aprecierea deosebită a lui Rodin. Era același model portretizat și în *Cap de băiat* [fig. 22].

mai puternic decât o face mimica feții¹ [fig. 36]. Brâncuși abordase încă din 1898 în *Studiu pentru capul lui Laocoon*, prezentat la admiterea la Școala națională de arte frumoase din București, „motivul” suferinței².

Primele sculpturi funerare realizate de Brâncuși, o femeie goală îngenunchată [fig. 18], o pereche de îndrăgostiți strâns înlănțuiți [fig. 53—56] — care surprindeau prin limbajul lor neobișnuit și sobru — au ajuns greu la locul de destinație, cimitirele fiind populate pe atunci de alegorii în marmură, îngeri academici și anemici sau figurări teatrale ale durerii, expresie a unei situații generale, chiar gustul oficial nefiind departe de o judecată eronată.

Evoluția lui Brâncuși apare semnificativă, începînd chiar cu primele sale opere: de la imitarea expresivă a modelului, ea progresează lent către caracterul monolit al forme-bloc, fără ca expresia reținută să piardă ceva din intensitate psihică [fig. 18—21]. Membrele fiind considerate din ce în ce mai mult ca neesențiale, corpul este redus, prin abreviere, la trunchi. Ca mulți dintre contemporanii săi, Brâncuși începe printr-o figurare fragmentară a corpului, prin torsuri, pentru a atinge forma liberă, imaginară, a unui volum monolitic. Drumul către multiplicitatea de sensuri a simbolului, către atmosfera spiritual sugestivă a acestuia, era astfel deschis.

¹ În a sa *période bleue*, Picasso accentua umerii într-o manieră asemănătoare pentru a exprima o situație dramatică. La Brâncuși exista, pe deasupra, și un contact personal cu modelul, un copilandru din care părinții vroiau să scoată, chinându-l, un școlar model; îl cunoscuse pe vremea cînd locuia într-o mansardă (primul său domiciliu parizian) din Place Dauphine 16, de unde emigrase în Montparnasse în vederea execuției stelei funerare. El intervenea adesea în favoarea micuțului său prieten, luîndu-i apărarea în fața părinților.

Este interesant să urmărim din punct de vedere pur formal acest fir evolutiv; el pornește de la primele figuri ghemuite sau îngheminate, precum *Cumințenia pământului* sau *Rugăciunea*, trece prin puternicele abrevieri anatomice ale *Torsului de femeie* din 1918 — fruct de marmură cu vine roz, de o plenitudine, de o densitate mediteraneană [fig. 47, 48] — pentru a ajunge la final la limbajul formal liber al *Torsului de băiat* din 1922 [fig. 51]. Într-un răstimp extrem de scurt sculptorul parcurge un drum artistic bogat în etape. Trăsătura caracteristică, proprie lui Brâncuși, este că în pofida oricărei reducții anatomice, a oricărei simplificări stereometrice, operele ultime păstrează vitalitatea immanentă, naturală, forța de expresie a organicului. Jocul riguros al formelor nu încetează să sugereze plenitudinea vieții. Sterilitatea decorativă este anulată de disciplina plastică rafinată a configurării volumelor, de viața interioară care le animă. Energia concentrată a formeii cilindrice, în care vibrează totuși un fior vital, se impune în mod cu totul particular în varianta târzie — un bronz¹ lustruit din 1925 [fig. 52] — ușor diferită de prima variantă, realizată în lemn de platin.

Din punct de vedere istoric, acest mod de a esențializa și anima forma este într-o oarecare măsură tributar simbolismului; și un pictor ca Gauguin recurge, pentru a realiza atmosfera paradiziacă a tablourilor sale, la forme elementare și la simbolica culorilor, limbaj în care natura și sufletul își regăsesc unitatea.

¹ Expusă la Kunsthau (Zürich) în 1929/30, această operă a fost luată în derîdere de confrății elvețieni ai lui Brâncuși, care au calificat-o drept un inacceptabil „burlan de sobă”, o scamatorie, pentru a cărei confecționare nu era nevoie să fii artist.

În opera unui Odilon Redon¹ aceeași atitudine aduce adierea unei spiritualități eterice, animizarea mijloacelor de expresie, în timp ce în poezia lui Mallarmé cuvântul izolat, element de limbaj, este investit cu o nouă forță expresivă, în detrimentul „corectitudinii” academice a sintaxei. Pretutindeni, înnoire : spiritul câștigă în profunzime, mijloacele de expresie în concizie, statuia este abreviată în tors. Identificăm în această primenire intensă a sfârșitului de secol o aspirație generală la puritatea și claritatea formei și conținutului. Brâncuși — spirit solitar — nu era însă singurul care o presimțea. În spiritul clarității și adevărului, al modernizării arhitecturii și artelor decorative, un Henri van de Velde — pentru a nu cita decît o personalitate notorie — se îndrepta în aceeași direcție, opunînd clișeele oficiale învechite un „Stil nou”. Ideea unei frumuseți pure, căreia și Brâncuși și-a dedicat viața, își găsește astfel o nouă înflorire ; dar în timp ce la Van de Velde ea rămîne, ce-i drept, mai atașată de necesități conjuncturale și de exigențele rațiunii, la Brâncuși impulsul creator purcede din străfunduri iraționale².

¹ La Odilon Redon, care caracteriza impresionismul ca fiind *trop bas de plafond*, capetele detașate, plutind liber, sînt un mijloc de a accentua dominanta spirituală.

² Din această afinitate etică și estetică s-a născut poate admirația absolută pe care ani de-a rîndul, pînă la sfîrșitul vieții, marele maestru belgian a purtat-o operei lui Brâncuși.

FUNDAL SPIRITUAL

*Nord und West und Süd zersplittern
Throne bersten, Reiche zittern,
Flüchte Du in reinen Osten
Patriarchenluft zu kosten¹*

(Goethe, *Westöstlicher Divan*)

Constantin Brâncuși n-a subscris la nici un „ism“, nu s-a raliat niciunui program dintre cele proclamate în anii formării sale de diferitele grupuri de novatori care aveau să realizeze la Paris opere hotărâtoare. Nu s-a atașat niciunuia și avea să rămână solitar și mai tîrziu, cu toate că din toate direcțiile îl asaltau mereu noi solicitări. Dacă puritatea clasică a sculpturilor sale era lăudată de arta „concretă“, primordialitatea formei — ce părea să perpetueze misterul proaspăt al naturii — cucerea pe toți cei care încercau să capteze rumoarea inconștientă a unor puteri tainice, să retrăiască și să dea formă aspectului mitic al lumii și al timpului. Limbajul formal brâncușian era — sau le părea — strîns înrudit cu viziunea lor ; dar în timp ce arta acestora favoriza adesea irumperea forțelor demoniace ale vieții (suprarealism), marmurile și bronzurile brâncușiene, neagresive și tandre, izvorau din credința puternică a unui suflet viguros de țaran și din clarviziunea unui înțelept. Ele erau nutrite de armonia, mereu reîmprospătată, a unei reculegeri și concentrări interioare

¹ Nord și Vest și Sud sar țandări/Trosnesc tronuri,
tremură imperii/Refugiază-te în Răsăritul cu cerul
curat/Să-i sorbi în liniște aerul înalt.

asupra esenței. Creațiile sale — ca și cele ale lui Piet Mondrian — mărturisesc acea asceză voluntară, în care eul, despuiat de vanitate și de elementele accidentale ale individualului, năzuiește să renască în sinteza cuprinzătoare a universului. Într-o asemenea artă forma plastică este înnobilită de o conștiință superioară, de o lumină spirituală. Întrupări în piatră sau bronz, rod al meditației interioare, lucrările sale propun privitorului acea „eliberare“ (*délivrance* — termenul aparține lui Brâncuși), acea desprindere de povara corporalului, realizată de filosofia orientală. Nu-i deloc întâmplător¹ că visele, confesiunile, suferințele și viziunile gânditorului și poetului tibetan, călugărul Milarepa (secolul XI), devin pentru Brâncuși carte de căpătâi în care-și află confirmarea propriei sale căi: aspirația la sublimarea și iluminarea materiei, năzuința formală către puritate și absolut. Poposise, străbătînd prin secole de mult apuse, lîngă un izvor îndepărtat — nu pentru a căuta rețete de artă și viață, ci pentru că, dincolo de timp, regăsise acolo un climat spiritual ce-i era familiar.

Nu-i de mirare deci că acordă, în spirit oriental, o importanță la fel de mare, dacă nu mai mare încă, pregătirii interioare decît execuției propriu-zise: „*Lucrurile nu-s greu de făcut: greu este să te pui în starea de a le face*“ (*Les choses ne sont pas difficiles à faire, ce qui est difficile, c'est de nous mettre en état de les faire*). Lucrul se desfășura apoi într-o stare de totală destindere, minu-

¹ Calea lui Milarepa („Crimele, încercările și nirvana“) duce la „renunțare la lumea aparențelor“, la luptă împotriva „nălcirilor iluziei deșarte“, în vederea atingerii vieții celei adevărate — cea a spiritului. Ea te înalță din sfera profanului în cea a sublimului. Iată titlul versiunii franceze a cărții care devenise Biblia lui Brâncuși: *Le poète tibétain Milarépa. Ses Crimes, Ses Epreuves. Son Nirvana*, trad. par J. Bacot, Ed. Bossard, Paris, 1925.

ind ușor, fără violență, pînă și ciocanul. Ne duce gîndul la tragerea cu arcul din doctrina Zen¹, care datează din același secol cu învățătura lui Milarepa: precizia și măiestria tehnică depind aici de o atitudine relaxată, care vine de la sine prin exerciții practicate într-o anume dispoziție interioară. Astfel, starea de spirit a artistului și procesul de realizare formală fuzionează. Detașarea totală de subiectivismul tiranic, elanul decontractat către supra-personal, către forma universală, provin la Brîncuși din conjugarea eticului cu esteticul. Numai dialogul strîns al sufletului și simțurilor — *kaloskagathos* — putea genera simplitatea de-la-sine-înțeleasă, frumusețea transcendentă a volumului pur închizînd în sine o înțelepciune aproape sacră. Numai astfel contemplația ne oferă acces la zone mai profunde decît cea a gustului și agreementului.

Din acest humus a crescut limbajul aducător de fericire și plin de înțelesuri al lui Brîncuși; din el au luat ființă acele „simboluri consolatoare” — cum le numea Klee — consolatoare fiindcă ne desfac de legăturile terestre, integrîndu-ne unei conexiuni cosmice. Ne aflăm într-o fază a culturii în care s-a pierdut² spiritul de comunitate — de viață sau religios — și, odată cu el, și un limbaj de semne universal inteligibil; iată de ce artiștii, pictorii, sculptorii, chiar și poeții au fost nevoiți să recurgă la o expresie simbolică, pentru moment încă individuală, la care publicul, privat de fundamentul unei convenții culturale unanim recunoscute, nu poate încă accede, precum în marile epoci ale trecutului. În opoziție cu modul colectiv de constituire, caracteristic epocilor timpurii, mod activ încă în sînul popoarelor

¹ Cf. Eugen Herrigel: *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, Barth, München, Planegg, 1954.

² T. S. Eliot caracterizează absența unui simbolism universal în cultura societății moderne drept o „disociere” a sensibilității.

primitive, vocabularul limbajului artistic pare a se forma astăzi cu concursul celulelor artistice izolate, uneori convergente. Tocmai acest fenomen ar putea indica apariția unui nou univers spiritual, în paralel cu universul industriei și comerțului, mai pedestru, deja constituit dimpreună cu limbajul său de semne utilitare.

La Brâncuși — așa cum am mai arătat — dezvoltarea interioară merge mână în mână, desăvârșit, cu evoluția estetică, ceea ce conferă acestui nou limbaj un sens profund și durabil. „Bunul gust“ (*le bon goût*), dușman mortal — spune Apollinaire — al oricărui progres cultural autentic, este eliminat. În această formă artistică, suplă, inspirată din lumea lăuntrică, rezonanța spirituală nu este niciodată neglijată, condensându-se în simbolul plastic al descătușării, al elevației. Reunind idealitatea, superioritatea imanentă a sufletului, cu intuirea, tatonarea, mînuirea și abordarea astuțioasă a materialului, Brâncuși izbutește să introducă esențialitatea, ideea, într-o formă care respiră fericirea existențială a naturii organice. Virtuozitatea tehnică este într-un tot subordonată atitudinii spirituale. „*Există un țel în orice lucru. Pentru a-l atinge, trebuie să te desprinzi de tine însuși*“ (*Il y a un but dans toutes les choses. Pour y arriver, il faut se dégager de soi-même.*) Nu este vorba deci de o violentare a obiectului în sensul expresiei, ci, mai degrabă, de o intensivă intropatie în materie, de animarea și structurarea ei, pentru a o transforma în mesager al spiritului.

Orient-Occident.

Sculptorul, țăran și filosof în mediul parizian

Arhitectul finlandez Alvar Aalto a sesizat fără îndoială just poziția și dubla esență a operei brâncușiene pe care o situează la răscrucea

Orientului și Occidentului, deschisă celor două lumi, a idoma picturii lui Kandinsky și, într-un anume sens, artei lui Paul Klee. Sculptura lui Brâncuși aliază frumusețea radioasă, mediteraneană a formelor, cu înțelepciunea și abstracția Orientului; ea posedă intensitatea pătrunderii prin simțuri în vitalitatea și chintesența creaturii și, deopotrivă, asceza interioară a ardorii spirituale a formeii. Liniștea meditației guvernează forma care încorporează într-o sinteză grandioasă dinamica agitată a proceselor naturii și constanța eternă a atitudinii spiritului. Dacă Brâncuși s-a retras din zarva timpului său, n-a făcut-o din lipsă de interes, ci pentru că poseda forța de a se sustrage efemerului, raportându-l la scara eternului. El avea însă conștiința epocii — o demonstrează legăturile cu mulți dintre creatorii timpului care, asemenea lui, frecventaseră mediul artistic parizian, de la Douanier Rousseau¹ și Guillaume Apollinaire², la James Joyce. Ele au evoluat adesea către prietenii mai profunde, precum cea

¹ Pentru Douanier Rousseau, pe care-l vizita deseori în ultimii săi ani de viață, nutrea o iubire și o admirație cu totul speciale. Căci în lucrările acestuia întâlnea o artă a cărei poezie feerică, specifică deopotrivă muzicii și picturii, își avea sursele în ingenuitatea fanteziei. Sculptorul asista adesea la circurile lecții de muzică pe care Rousseau le dădea în atelierul său: în timp ce picta profund concentrat, corecta și exercițiile de vioară ale câte unui elev-violonist!

Pentru mormîntul Vameșului (la Bagneux), Brâncuși a cioplit o piatră pe care a gravat poemul lui Apollinaire (v. biografia p. 137). De altfel Brâncuși nu-și dorea nici pentru el decît o simplă piatră tom-bală, fără nici o sculptură.

² Acesta poseda un bust de femeie realizat de Brâncuși (1910/12) (v. reprod. în *L'Oeil*, nr. 31/32, 1957, pag. 33).

cu Modigliani ¹, Marchel Duchamp, Eric Satie, Ezra Pound ² și alții. În inima Parisului, asaltat de vizitatori oficiali și neoficiali, veniți din toate țările, felul său de trai rămânea cel al unui țaran român, înconjurat de mobile făcute de mîna lui : de la scaune și bănci de lemn și mese rotunde de piatră ³, pînă la poarta țărănească din bîrne care, extrasă din climatul natal și transplantată la Paris, separa cu primitivă solemnitate atelierul de încăperea de meșterit și de camera de dormit. Felurile de mîncare și băuturile, pregătite de el însuși, pe care le oferea prietenilor — desfășurînd, în primii ani, o ospitalitate aproape homerică — erau pe cît de primitive, pe atît de rafinate. La fel cu mobilierul (masa, scaunul, banca și patul) și uneltele, și obiectele uzuale — de la soba de cărămidă și presa de ulei, pînă la cutia gramofonului (cutie construită și perfecționată acustic de sculptor) —, totul purta marca aceleiași simplități esențiale, aceluiasi

¹ Prietenia cu Modigliani cuprinde perioada 1909—1914. Portretul pe care Modigliani i l-a făcut lui Brîncuși la Livorno datează, probabil, din 1909 (reprod. în *Cahiers d'Art*, 1955, pag. 240). Același an în care Modigliani începuse să se pasioneze pentru sculptură.

² Îl cunoștea pe Brîncuși din 1920 și făcuse probabil în atelierul lui cîteva încercări de sculptură. Mai tîrziu, între anii 1925—1927, l-a adus și pe J. Joyce în atelierul lui Brîncuși. E. Pound a fost printre primii care a intuit încă din acel moment, adevărata semnificație a creației lui Brîncuși pentru epoca noastră, considerîndu-l unul din cei mai mari sculptori contemporani (v. *Little Review*, nr. VIII, toamna 1921).

³ Aceste tobe de piatră, utilizate de Brîncuși ca masă — reluate, în formă monumentală, în Grădina publică din Tîrgu-Jiu [v. fig. 108, 109] — îi serveau și drept socluri, pe care sculpturile sale se roteau lent ; o reînviere a formei mitice a mesei de ofrandă.

spirit de invenție personală care caracterizează și arta sa¹.

Brâncuși n-a considerat niciodată că „progresul” civilizației ar fi și cel al culturii sau că ar antrena o creștere a puterii omului contemporan. El vorbea de o „piramidă fatală”² și credea în evoluția ciclică a spiralei care, deși se raportează permanent la origine, se avîntă mereu mai departe de ea, devenind periculoasă numai pentru cei obosiți de viață, care se îndepărtează de la dezvoltarea naturală închistîndu-se în sine³. Închis în „cochilia” sa, Brâncuși cunoștea totuși uimitor de bine actualitatea politică și culturală; pentru el nu există evenimente izolate: spiritul său, în permanență nutrit de amintiri, se avîntă din adîncuri pentru a da ocol lucrurilor și se orientează dincolo de limitele prezentului. Semnul magic al cercului și principiul mișcării circulare erau puternic ancorate în viața și gîndirea sa. Astfel, gravîndu-și inițialele, C.B., pe sculpturi, el le imprima de obicei, o dispoziție curbă. Cercul, segmentul de cerc și forma ovoidală au un rol preponderent în lumea lui Brâncuși. Ovoidele, deschise și masive, din sculptura în lemn intitulată *Figură* (fig. 7) se odihnesc pe o placă circulară, în timp ce partea inferioară a soclului se arhitecturează

¹ Mobilierul cioplit de propria-i mîină, care dădea atelierului o atmosferă rustică, nu era un simplu amintitor al originii sale; născut din aspirația la simplitate, el exprima concepția sa, potrivit căreia un cadru pur, prielnic lucrului și vieții, poate fi alcătuit numai de rodul propriei creații. Căci Brâncuși găsea că odată cu elementele ambientale de împrumut era implantată și „lumea lor de spirite” periculoase. Iată de ce considera extrem de suspecte — cînd nu-i păreau de-a dreptul amenințătoare — darurile de acest gen, ceea ce dădea naștere adesea la reacții de apărare teribile, de neînțeles pentru donatorul candid.

² v. *Documente*, pag. 98.

³ v. *Documente*, pag. 99.

din elipse și arcuri de cerc. Pe cei doi stâlpi îmbrățișați ai *Porții sărutului* (la dreapta *Figurii*), un cerc împrejmuește capetele (semicercuri), asigurându-le o nouă unitate.

Era considerat adesea — mai ales de grupările politice — un individualist romantic, retras în sine; era mai degrabă o aparență; este adevărat că în ultimii ani de viață nu-i mai plăcea să iasă din cartierul său, unde avea numeroși prieteni printre oamenii simpli. Îi displăcea orice agitație în jurul operei sau persoanei sale. Așa fiind, nu accepta decât rar reproducerea lucrărilor sale sau expunerea lor în expoziții, cunoscând bine *mal-entendus*-urile ce decurg dintr-o expunere improprie¹. Adevărații cunoscători ai artei sale erau în general prieteni vechi, obișnuiți ai atelierului, unde se aflau reunite lucrări caracteristice din toate epocile, ceea ce însumează aproape patruzeci de ani de activitate, fără să punem la socoteală ultimii paisprezece ani, răstimp în care n-a mai creat nimic nou. Numai aici puteau fi urmărite anume variante și faze ale creației sale în evoluția și desăvârșirea lor, numai aici puteai afla, chiar din gura artistului, deslușiri mai precise asupra vieții și genezei operei. Înțelegeai cât de des așa-zisul „hazard” țîșnea de fapt din izvorul viu al trăirii, din întâlnirile personale². Dar trans-mutația definitivă era imensă: nimic accidental nu mai subsista; elemente de detaliu, emoții personale, totul trecuse într-o atmosferă de universalitate.

¹ *Je ne veux pas d'Oeuvre complet, c'est un monument pour les morts — je suis en plein travail... (Nu vreau Operă completă — monument pentru morți — sînt în plină activitate)* repeta el, ori de cîte ori era vorba să se publice ceva despre sculptura lui. Abia în ultimele luni de viață mi-a încredințat materialul fotografic destinat unei cărți.

² v. povestea originii „Miracolului”, *Documente*,
42 pag. 101—102.

În pofida contactului său „realist“ cu viața (cunoscuse de timpuriu sărăcia și mizeria), în pofida unor relații multiple, directe, cu oameni din toate clasele societății — erau excluși doar cinicii și snobii — i s-a reproșat adesea, ca și lui Joyce, egocentrismul, lipsa oricărui simț al colectivității; n-a lipsit nici acuza că atelierul din Impasse Ronsin n-ar fi decît un „turn de fildeș“, cu toate că întreg „cartierul“ defila acolo, căci Brâncuși rămăsese credincios simplității originii sale, păstrînd o atitudine țărănească în fața vieții. Ceea ce inducea oamenii în eroare, era refuzul de a-și subordona gîndirea și creația vreunui sistem politic. Precum Joyce, și Brâncuși considera munca de creație un act „religios“, în care artistul, „preot anonin“, oficiază transmutația profanului în „sacru“ — concepție pe care o îmbrățișase, în prima sa perioadă, și Kandinsky¹. Toți cei din această generație, oricît de deosebiți ca origine și formație², datorează neîndoiios simbolismului impulsul atitudinii lor spirituale.

Opera.
Metode
de lucru concentrice
și rezonanțe elementare

Privită în desfășurarea temporală și în ansamblul ei, opera lui Brâncuși apare centrată pe un număr restrîns de probleme plastice, reluate neîncetat în cadrul lentei sale deveniri formale. Domină cîteva, puține, motive

¹ În scrierea sa *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1912.

² Acest *non serviam* e adînc înscris în sîngele lui Brâncuși și Joyce; primind o educație total diferită, ei parcurg un drum analog: ani de privațiuni în serviciul unei arte fără compromis.

formale și teme fundamentale¹. Acest proces de intensă creativitate, în care accentul cădea pe perfecțiunea formală, nu putea genera o operă cantitativ vastă. Poetul Ezra Pound, care a avut cândva o convorbire cu Brâncuși despre metoda sa de lucru concentrică, amintea mai târziu aceste cuvinte: „*Toate lucrările mele datează de cincisprezece ani. Pot începe ceva nou în fiecare zi, dar ca să-l sfîrșesc?...* ”². Pe măsură ce un volum elementar se transforma, se epura, sub lucrarea mâinilor sale, devenea limpede refuzul categoric al oricărei ramificații a formei, elanul mereu mai puternic către compactizarea monolitică, către forma-nucleu. Complexității fenomenale a naturii cu o mie de fețe îi era contrapusă simplificarea artei, o esențială *Urform*. „*Simplitatea nu este un țel în artă — gîndea Brâncuși — dar ajungi fără voie la ea, pe măsură ce te apropi de sensul real al lucrurilor*”. (*La simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi en s'approchant du sens réel des choses.*) În spatele neliniștitoare multiplicități a lumii aparențelor, el percepea în fiecare ființă, în fiecare existență un adevăr ultim, esențial, pe care orice artist autentic trebuia, plin de precauție, să-l intuiască, să-l descopere și să-l scoată la iveală.

Cea de-a doua *Muză adormită* din 1909/10 [fig. 27] marchează în acest sens o cezură decisivă în opera lui Brâncuși. Pentru întâia oară este atinsă o simplitate atât de expresivă și, formal, atât de desăvîrșită. Volumul nud și compact respiră viața suverană a spiritului. Forma ochilor și trăsăturile feței sînt abia

¹ Brâncuși n-a abordat niciodată mai mult de aproximativ douăsprezece teme fundamentale în piatră sau bronz.

² *Toutes mes choses datent de quinze ans. Je peux commencer une chose nouvelle tous les jours, mais finir ?* Ezra Pound: *The Spirit of Romance*, în „Prolegomena” 2, 1932, Ed. Le Beausset (Var), France.

schițate. Te simți cufundat în liniștea primordială a ovoidului care se odihnește în echilibrul său labil. Încerci aceeași stare când privești capul lui *Prometeu* din 1911 și *Nou-născutul*, din 1915, al căror oval închis, crestă pieziș de arcul gurii, se deschide către lume prin strigăt [fig. 29—32] sau *Păsăruica* din 1925 [fig. 50], la care doar tăietura în diagonală sugerează deschiderea forme¹. Dar cea mai desăvârșită întruchipare a ovoidului — inspirată la origine din forma capului omenesc — rămîne *Începutul lumii* din 1924, simbol cosmic imaculat, indeterminat. El devine imaginea metaforică a mitului originii: forma oului ființează într-o integritate desăvârșită, într-o virginală neprihănire². „E piatra cea mai expresivă — afirmă actualul ei posesor — însumare a unor inefabile nuanțe“ [fig. 33].

Reduse la simplitatea ultimă, toate aceste plasmui arhetipale manifestă, în limbajul lor elementar, o orientare către interior, către visul primordial. Viața organică și spiritul se logodesc aici simbolic, ca și în numeroasele variante de busturi feminine, al căror tainic ritm vital pulsează în mlădierele smerite ale curbilor. În toate aceste sculpturi poți surprinde evoluția stilului brâncușian către o formă fundamentală mai clară, cum și sub-

¹ În afară de *Păsăruica* în marmură, există una în bronz, expusă în 1937, în cadrul Pavilionului românesc de la Expoziția Universală de la Paris, și o alta, în colecția d-nei și d-lui W. A. M. Burden, New York (bronz).

² După mărturia lui H. P. Roché, era opera preferată a lui Brâncuși din colecția lui John Quinn care poseda peste douăzeci din sculpturile sale. A fost resprodusă de două ori în catalogul Brummer din 1926. O sculptură anterioară, aproape identică, intitulată *Sculptură pentru orbi*, aparține colecției Arensberg. Așa cum afirmă tot H. P. Roché, deosebiriile dintre ele nu sînt perceptibile decît pipăitului; de aceea, cu ocazia unei expoziții organizate la New York, această sculptură a fost oferită degetelor vizitatorilor într-un sac.

tile modificări ale accentelor expresive determinate de natura materialului — lemn, marmură sau bronz. Busturile *Domnișoarei Pogany* permit urmărirea directă, pe etape, a marelui proces de simplificare și epurare. Gura și mai ales ochii, clar accentuați și expresivi la început (1913), devin mai imprecisi, pentru a nu știrbi calmul și unitatea ovalului neted [fig. 45]. Articulația obrazului se reduce la cea mai strictă arhitectură; arcul sever al sprâncenelor, avînd ca punct de sprijin nasul, se amplifică asemenea unei calote peste bolta capului. În ultima variantă (1931), brațele și mâinile fuzionează într-o unică masă ascendentă. Ca un acord final, părul coboară în trepte, reînălțîndu-se într-o volută plină de pregnanță. Dintr-un portret s-a plăsmuit lent un univers sculptural liber, închis în sine ¹.

O rezolvare desăvîrșită și îndrăzneată în problema contragerii formelor găsim în *Prințesa X*, la care Brâncuși a lucrat încordat ani de-a rîndul (din 1913 pînă în 1918) pentru a contopi într-o mișcare sintetică pozițiile de ghemuire și îngenunchiere [fig. 58—63]. Această gestică fusese abordată inițial, cu asprime și duritate țărănească, în sculptura timpurie în piatră *Cumințenia pămîntului* din

¹ În ultimul număr din anul 1917/18 al revistei „Stijl” (Olanda), Théo van Doesburg a publicat un articol al lui V. Huszar care reliefa elementarismul intransigent al lui Brâncuși și năzuința sa către libertate expresivă. Ca argument în acest sens, alături de bust figura și o fotografie a *Domnișoarei Pogany*. Bustul reprodus aici a fost creat în aceeași perioadă cu cel prezentat la Armory Show în 1913, la New York. În afară de busturile *Domnișoarei Pogany* prezentate în această carte trebuie amintite și cele din colecțiile americane: Norton Gallery, West Palm Beach (Florida), 1925 (bronz); Museum of Modern Art, New York, 1913 (bronz); Col. d-nei J. Wintersteen, Chestnut Hill (Pennsylvania) (bronz); Muzeul de Artă al R.S.R. din București (bronz) și „Studiu pentru Domnișoara Pogany” din Kunstmuseum, Winterthur [fig. 131].

1907 [fig. 20, 21]. Tema este reluată în operele de mai târziu atingând în marmură albă sau bronz polisat punctul maxim al forței intensive și simplificării. Înclinarea capului, plină de grație tandră, este subliniată de revărsarea părului, sugerată prin creștături în trepte. Aceeași unduire a curbei ca în busturile *Domnișoarei Pogany*. În timp ce partea de jos a corpului, ușor flancată de braț, este condensată în poziția ghemuit, partea de sus, simplificată la maximum, se înclină imperceptibil în față. Acest mod de a trata volumul evocă limbajul formal atât de concentrat al zeitelor preistorice ale fecundității.

Pentru spectatorul puțin obișnuit cu aceste abrevieri stenografice, o privire asupra *Cariatidelor* lui Amedeo Modigliani (1913—1917), [Fig. 8], concepute în perioada frecventelor și fecundelor sale întâlniri cu Brâncuși, este suficientă pentru unele clarificări de detaliu: amândoi porneau de la aceeași atitudine fundamentală. Comparația face să reiasă reducția mitică a formelor feminine — în cadrul unei mișcări generale — care conferă procedeului brâncușian, în special, o misterioasă forță evocatoare. Când în 1920 sculptorul a vrut să expună această operă la Salon des Indépendants, ea a fost pentru moment scoasă, pretextându-se așa-zisul său „caracter pornografic-falic”; Brâncuși n-a putut niciodată uita această neînțelegere grosolană din partea oficialităților și o reamintea¹ totdeauna cu ironie.

Motivul „femeii îngenunchiate”, dus mai departe sub forma unei diagonale alungite, cunoaște o evoluție puțin diferită. În *Leda* (1924) determinantă este sinteza înclinării către spate a gâtului și corpului. Nu Zeus, ci femeia iubită este cea care se metamorfozează aici în lebă-

¹ Brâncuși ar fi acceptat mai ușor ca opera lui să fie considerată un simbol preistoric al fecundității, deși nu putea fi vorba de nici o intenție conștientă din partea sa.

dă¹. Doar două accente : bustul aruncat înapoi și masa rotunjită a coapselor și pîntecului — gestică îndeajuns de elocventă pentru a evoca aventura mitică. Capul și ciocul se contopesc prin tranziții imperceptibile într-o unică mișcare a gîtului. Femeia și pasărea — al căror corp flotant domină — devin una. În locul unei anatomii corporale precise, se cerea plăsmuit un ansamblu de forme sugestive, convertibile. Totul este sacrificat ritmului general, mișcării decisive, intensivei configurări a volumului redus la un minimum esențial. Un sculptural cîntec de dragoste se înalță din marmura albă strălucitoare (1923)² sau, într-o altă versiune, din bronzul polisat scînteind cu mii de reflexe ; un cîntec plăsmuit într-un limbaj formal de o mare libertate a invenției, cu desăvîrșire nouă. Această ultimă variantă, care a devenit simbolul iubirii prin excelență, este una din operele de care Brâncuși n-a vrut să se despartă niciodată ; a păstrat-o în atelierul său pînă în ultimele clipe, prezentînd-o vizitatorilor, într-o rotire lentă, pe un disc care-i oglindea imaginea [fig. 64-67].

În aspirația sa de a armoniza spiritul și forma, de a epura și reduce la extrem vocabularul, Brâncuși revine cu obstinație asupra temei, reformulînd-o și clarificînd-o. Instinctul îl împinge neîncetat să caute acea gestică decisivă și acea densitate a expresiei necesare făuririi celei mai simple și mai universale structuri plastice. Numai astfel evoluția *Păsării* sale [fig. 73—80, 132, 133, 139, 140] sculptură care ocupă un loc particular în considerațiile noastre, a putut atinge, după nesfîrșite transformări, gradul suprem al desăvîrșirii. Orice detaliu, orice ramificație care ar putea concu-

¹ Brâncuși făurește un mit al său, așa cum el însuși a explicat-o, neputînd accepta metamorfoza unui zeu în scopul cuceririi unei femei.

² În colecția Art Institute Chicago, Katherine Dreier Estate.

ra forma esențială sînt îndepărtate. Astfel, din forma-nucleu se degajă firesc *limbajul simbolic* al unui volum monolitic, limbaj universal inteligibil odinioară, datorită caracterului său cultic. Îl identificăm la idolii mitici, cu capete ovale și corpuri în formă de mandolină, din Ciclade. Sub polisajul rafinat al instrumentelor moderne această lume arhaică pare să reînvie la Brâncuși într-o nouă sublimare spirituală. Sculptorul își multiplica variantele numai pentru a atinge „forma absolută” — de care se apropia uneori —, formă ale cărei emanații să poată activa, dincolo de planul frumuseții estetice, anume regiuni ale sufletului, atrăgînd astfel nemijlocit spectatorul în zona forței sale de fascinație. Aceasta explică ecoul neobișnuit pe care opera sa l-a avut în rîndurile publicului simplu și fără prejudecăți, cît și asupra cunoscătorilor rafinați, în pofida tuturor erorilor de judecată al căror obiect a fost încă de la început¹. Căci această sculptură care revenea cu bună știință la simplitate reușea să reînvie în privitor sentimentul elementar al vieții. Incorporările unui proces natural devin aici emanații ale unor forțe spirituale neîncetat alimentate din „focarul” interior al creatorului lor. Sesizabilul și insesizabilul, lumea umană și cea a tuturor fapturilor fuzionează în aceste bronzuri și pietre epurate cu răbdare pînă la substanța lor ascetică. Asemenea opere nu se puteau improviza cu rapiditatea sculpturilor lui Picasso; ele a-

¹ v. *Documentele procesului*, p. 118—126 și „De Stijl” anul 1917/18 (ultimul număr), care consemnează ecoul negativ al busturilor *Doamnișoarei Pogany* în S.U.A. În „Kunst des XX. Jahrhunderts” (1931) al lui Carl Einstein, ale cărui judecăți de valoare, în general excelente, își păstrează valabilitatea, Brâncuși este greșit interpretat și considerat un artist secundar: „Bluff sau Himeră a unui Egipt personal... visezi uriași printre obiecte de artă aplicată mărite...” În „L'Art Roumain” (Larousse 1946), autorul, Louis Réau, îl numește pe Brâncuși „un dezrădăcinat care urmărea să epateze burghezii”.

veau nevoie, dimpotrivă, să lepede prudent, sub lovitura de ciocan a maestrului, strat după strat, pentru a putea atinge forma și strălucirea ultimă — esența.

De la material la forma artistică.

Dinamica spațială

Capacitatea instinctivă, înnăscută, precum și voința conștientă de a aborda direct, fără un model în lut, materialul, îi sînt proprii lui Brâncuși; supus unei observări minuțioase, circumspecte, prelucrat cu înțelepciune, materialul se transformă, prinde formă sub loviturile de ciocan; la fel proceda și în examinarea fenomenelor naturii, încercînd să extragă marile lor legi fundamentale. Detaliul artizanal și forma generală reclamau aceeași agerime și istețime țărănească, aceeași prezență de spirit. Știa că trebuie să iscodească continuu materialul, să-i cedeze smerit, pentru a-l putea birui apoi, luîndu-l prin surprindere. Comunica intim cu forțele misterioase ale naturii. Acționînd direct asupra materiei brute, sculptorul este asemeni alchimistului¹, care smulge pămîntului minereul, transformîndu-l, trezindu-l la o nouă viață prin procesul topirii; înrudire evidentă la Brâncuși, care izbutise singur, prin polisaj, să obțină o înnobilare din interior a bronzului, egalîndu-l aproape cu aurul. Și aceasta, în opoziție absolută cu procedeul auritului, exterior și decorativ, al secolului XIX. Un fel de uniune mistică și mitică apropie sculptorul de materialul său; prin însăși natura meșteșugului, el intră într-o relație mai directă cu materialul, într-un conflict mai creator decît pictorul, limitat astăzi la a prelucra, amesteca și combina produse gata fabricate.

¹ V. Mircea Eliade : *Forgerons et Alchimistes*. Flammarion, Paris, 1956.

Cunoscînd varietatea infinită a detaliilor și formelor din sînul naturii, Brîncuși nu ezistă să imprime viziunii sale *artistice* o libertate și o monumentală simplitate obținînd pînă la urmă o formă care este un miracol de universalitate și perfecțiune; o formă care izvorăște deopotrivă din credința lui adîncă în ordinea plină de sens a forțelor vitale și din prelucrarea atentă, minuțioasă și comprehensivă a materialului.

Iată „axa interioară“ care determină și dirijează aceste elastice forme-nucleu, care încorporează și reflectă lumina; la acest grad de concentrare, ele se inserează în spațiu ca sculpturale „semne ale vieții“. Totodată cunoștințele sale despre materie, onestitatea și scrupulozitatea sa de artizan îl ajută neîncetat să respecte și să dezvăluie frumusețea naturală și adevărul fiecărui material. „*Cioplirea directă — afirmă el — iată adevăratul drum către sculptură, dar și cel mai periculos pentru cei ce nu știu să meargă*“. (*La taille directe c'est le vrai chemin vers la sculpture, mais aussi le plus mauvais pour ceux qui ne savent pas marcher.*)

Brîncuși vrea deci să se confrunte direct cu materia căreia îi va da formă. Ține să pipăie fiecare vinișoară a marmurei, fiecare fibră a lemnului, așa cum vrea să trăiască fiecare fază a polisajului, pentru că vede în ele nu un adaos pasiv, ci o componentă intrinsecă a operei. Căci materialul amorf trebuie adus la rostirea propriilor sale potențialități, a sonorității sale particulare. Trăvialul umil al artizanului și viziunea avîntată a artistului fuzionează pentru a făuri forme integrale, încărcate de energie spațială, epurate¹ de orice element

¹ „*Créer comme un dieu, commander comme un roi, travailler comme un esclave*“ (Creează ca un zeu, comandă ca un rege, muncește ca un rob), obișnuia Brîncuși să spună, cuprinzînd în aceste trei aspecte complexitatea trăvialului artistic.

exterior, neesențial. Se străduiește deci cu obstinație să ajungă la stăpânirea și exaltarea datelor materialului întru obținerea unei expresii psihice supreme. Pentru rezolvarea celei mai dificile dintre probleme, aceea „*de a cuprinde toate formele într-una singură și de a o face să trăiască*“, Brâncuși investighează totdeauna cu atentă minuție materialul; el încearcă, perseverent, să-i detecteze legile și disponibilitățile secrete, să li se supună și să le activeze. Din această muncă și cercetare plină de umilitate izvorăște în mare măsură incontestabila, tainica autenticitate a artei sale. La capătul unui drum lung, tensiunea construcțiilor clarificate pare a se întoarce cu totul către interior, coaja și nucleul fac una. Forma însăși pare a fi primit, pe parcursul acestei lungi și precaute dezvoltări, ceva din înțelepciunea meditativă pe care Brâncuși o așeza la temelie oricărei trăiri adevărate. Era convins că pentru a deveni fecundă, existența umană trebuie să se întemeieze pe germenii reflecției interioare. Gîndirea sa părea să oscileze astfel continuu — în felul „oriental“ — „între sensibil și suprasensibil“, atitudine caracteristică și lui Goethe în *Westöstlicher Divan*.

Considera lucrările sale de tinerețe „simple coji“, prea atașate realității exterioare pentru a fi atins adevărul. Erau copii, figurări ale corpului uman, „pe care trebuia să le distrugă în fiecare seară“, pînă a găsit curajul să dea ascultare vocii interioare și să realizeze lent opere în consens cu concepția sa spirituală asupra lumii, umanității și artei.

De aceea renunță la frazeologia acelor *formes gonflées*, simpton direct, pentru el, a minciunii și emfazei. Asceza unui volum compact, care să-și păstreze sub asprimea ciopliturii elasticitatea și suplețea, i se părea calea către adevărata formă: o formă clară, în armonie cu materialul, alimentată de propria-i substanță, pătrunsă de un suflu de umanitate. Patetismul și ardoarea lucrărilor timpurii [fig. 36]

fuseseră depășite nu numai formal ci și ca sensibilitate și stil. Ajuns la maturitate, Brâncuși renunță la „exaltare” în reprezentarea vieții interioare, recurgînd acum la imagini aeriene, tandre și calme. Capetele amenințătoare, corpurile torsionate ale sclavilor lui Michelangelo¹ îi par neliniștitoare și crispate: nu i-ar fi plăcut — a afirmat el odată — să doarmă sub același acoperiș cu ele, dar și-ar fi împărțit bucuros viața cu blajinele și pașnicele sale animale.

Percepi în toate o reținere clasică², care tinde să înalțe spiritul, nu să-l agite; „o nobilă simplitate, o grandoare calmă” fac din forma epurată un mediator al echilibrului interior. Brâncuși aparține deopotrivă sensibilității și gândirii orientale și mediteraneene — iată un adevăr categoric. De aici își trage originea amplă sa viziune cosmică, în contextul căreia tot ceea ce ființează este doar o particulă în fluxul devenirii universale; omul nu este detașat și înălțat deasupra totalității Creației. Dacă plăsmuirile clasice sînt închise, odihnindu-se în ele însele, opera sa se deschide spațiului universal, se lasă străbătută de el; iată cum își dorește el opera, iată cum vrea să fie receptată. *Pasărea* lui trebuie să

¹ „Depuis Michelangelo les sculpteurs voulaient faire du grandiose, ils ne réussissent à faire que du grandiloquent...” (De la Michelangelo încoace sculptorii au vrut să atingă grandiosul, dar n-au reușit decît să realizeze grandilocventul...) (Brâncuși: *Hommage à Rodin. Quatrième salon de la jeune sculpture*. Paris 1952). Astfel s-a exprimat Brâncuși într-o cafenea londoneză (*Tour Eiffel*), privitor la forța exacerbată a figurilor michelangiolești (*Moise*); vorbele lui au fost privite drept manifestare a unei singulare semeții. Brâncuși mi-a mărturisit că s-a simțit vizat atunci ca artizan cum este îndeobște considerat sculptorul; lui nu i se recunoaște acel drept la critică, pe care îl au, de pildă, arhitectul sau pictorul.

² V. H. Keller, *Brancusi, ein Klassiker unserer Zeit*, Neue Zürcher Zeitung, 1957, nr. 1001.

umple bolta cerului¹. Iată de ce acordă cea mai mare grijă polisajului², nu numai în sensul perfecțiunii estetice. Lucrare a mâinilor sale³, polisajul este abordat cu o grijă și o intensitate ieșite din comun: transparența se convertește în transcendență. De-a lungul procesului de lustruire, sculpturile devin capabile de a absorbi și iradia lumina și, mai mult, ele se încarcă de o stranie energie spațială și spirituală. Datorită acestei calități a polisajului, forma-nucleu compactă, închisă, se deschide spațiului, îl transluminează și, prin jocul infinit al reflexelor, ia în stăpânire întreaga lume jur-împrejur⁴.

Brâncuși destina șlefuitului doar formele pure, ajunse la maturitate. El cunoștea pericolul decorativ al polisajului tehnic, de complezență — așa cum păgubitor l-a practicat apoi posteritatea lui — și-l considera simplă poleială epidermică, lipsită de orice semnificație. *«Polisajul este o necesitate reclamată de formele relativ absolute ale anumitor materiale. Nu este obligatoriu și poate deveni chiar vătămător pentru cei care fac „bifteck“»* (*Le poli c'est une nécessité que demandent les formes*

¹ „Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel“. (Proiectul unei păsări care, mărită, va umple bolta cerului.)

² v. A. Vogt, *Brancusis Polituren* — „Neue Zürcher Zeitung“, 1957, nr. 1001.

³ Sculptorul nipon-american Noguchi, care a lucrat doi ani cu el (în caz de excepție), și sculptorița germano-braziliană Juana Müller (moartă în 1948) se numără printre privilegiații care au fost admisi să practice polisajul în atelierul său, sub supravegherea sa.

⁴ De aceea Brâncuși nu era stînjinit niciodată cînd fotografiile sculpturilor sale reflectau ambianța. Dintre imaginile „Păsărilor“ o prefera pe aceea în care lumina învăluie masa corpului într-o transparență iradiantă [fig. 78], asemeni emanației luminoase a unei „Înălțări la cer“. Concepția după care un volum închis ar fi a priori refractar spațiului și fără relații cu el, se dovedește astfel o eroare generată de vederi înguste.

relativement absolues de certaines matières. Il n'est pas obligatoire, même il est très nuisible pour ceux qui font du „bifteck“.)

Ce straniu pare astăzi, când vezi unii sculptori tineri — clar influențați de geniala inovare brâncușiană în maniera de a trata forma și spațiul — clamînd superioritatea generației lor, numai pentru că perforează lemnul sau bronzul sau pentru că le configurează în jurul unui gol. Această metodă, dacă le dai crezare, ar constitui un stadiu superior față de „procesul brâncușian al compactizării“ căruia sculptorul i-a conferit în mod genial tocmai capacitatea de a se sublima prin energia iradierii. Punctul lor de vedere apare cu totul superficial, volumul lui Brâncuși, posedînd virtuți iradiante și absorbante, care nu pot fi considerate doar un simplu fenomen sculptural. Trebuie să descifrezi aici semnul unei grandioase deschideri cosmice. al unui contact universal, propriu tuturor epocilor mari. Astfel, Brâncuși a recucerit pentru epoca noastră un paradis pierdut și a creat o operă al cărei limbaj este deopotrivă nou și străvechi. O operă care reactualizează elemente artistice invariante, transfigurîndu-le și încorporîndu-le într-o lume de forme nemaiîntîlnite pînă atunci ¹.

Desen și pictură

În geneza operei lui Brâncuși, desenele, guașele și acuarelele au semnificațiile unor studii preliminare sculpturilor, marcînd etapele succesive ale devenirii lor formale. Aproape toate reprezintă portrete și nuduri de femei

¹ În *Cahiers d'art*, anul 30, 1955, pag. 214, poate fi citită una din cele mai pertinente evaluări a operei brâncușiene, formulată de sculptorul româno-francez Etienne Hajdu, remarcabil reprezentant al sculpturii din Paris.

[fig. 118, 123]; în afară de acestea, câteva schițe de copii și *studii* după model pentru portretul lui James Joyce (1925) [fig. pg. 86]. Comparativ cu desenele lui Rodin, care captează vivacitatea mișcării, cele brâncușiene sesizează evoluția și esența *forme*i, pentru a-i fixa contragerea elementară, silueta și eclerajul. În același desen se interferează adesea notații diferite, în care simți căutările sculptorului în direcția unui volum simplu și clar. La început, practică frecvent portretizarea directă. Linia încercuiește obiectul distanțându-se apoi treptat de desenul inițial (fidel expresiei modelului și încărcat de detalii) către o formă mai liberă. Trăvialiul preliminar devine mai revelator comparat cu rezultatul final: sculptura [fig. 30, 31, 39—42]. Total degajată de problemele sculpturale ne apare o acuarelă excepțional de vivace — *Studiu de interior* (1920—1923), reprezentînd, într-o triplă gradăție, marile umbre ale sculpturilor pe socluri [fig. 126] în împletirea lor. Trebuie să le alăturăm două variante pentru *Zbor de pasăre* [fig. 116—117], destinate templului din Indor¹. Formatul orizontal alungit — triunghiuri albe proiectate pe fond albastru — accentuează ritmul zborului. Ele sînt mărturia forței de configurare a lui Brâncuși, care știe să trateze monumental, în maniera frescei, suprafața. Aici el pornește direct de la abstracții îndrăznețe, în timp ce în cazul altor lucrări, primul impuls îl constituie de obicei forma naturală, o sugestie izvorîta din realitate. Sînt singurele preludii la opera sculptată, singurele ilustrări ale demersului său vizual căci, cu excepția perioadei

¹ Tema zborului este tratată atît prin intermediul unei forme unice cît și printr-o grupare de cinci. Plutirea orizontală se opune aici ascensiunii verticale a celor trei păsări-sculpturi, destinate aceluiași templu. Prima versiune aparține lui A. și N. Istrati-Dumitrescu, Paris; cea mai mare, achiziționată de dl. J. J. Sweeney, se află la S. R. Guggenheim Museum, New York.

timpurii, Brâncuși n-a făcut niciodată machete premergătoare în lut sau ceară ; tocmai de aceea, dincolo de propria lor valoare artistică, ele ocupă o poziție specială în ansamblul creației sale.

Devenirea formală a imaginii naturii animate

Le beau c'est l'équité absolue (Brâncuși)

Nu-ți poți da seama cu ce prudență a înaintat Brâncuși către concentrarea și abstracțiunea ultimă — după ce în prealabil explorase minuțios și neobosit lumea organică — decît observîndu-i știința detaliului, capacitatea de a surprinde infinitele conexiuni, fenomenele și legile cele mai ascunse ale naturii. Cu un asemenea fundament, cu toată reducerea complexității vieții la elementarismul unei structuri primare, forma izbutea să păstreze, pînă și în aceste abstracțiuni îndrăznețe, o nealterată frumusețe naturală. Căci Brâncuși rămîne legat de lumea creaturii care pătrunde în viața, în meșteșugul, în toți porii operei sale ; detașîndu-se apoi de particular, el se înalță la libertatea plină de înțelesuri a universalului. Dar la această formă liberă, imaginativă, nu ajunge decît în urma unor îndelungi studii și stadii preliminare. Încă student la Școala națională de Arte Frumoase din București, tînărul sculptor primește un prim premiu pentru precizia anatomică a unui studiu, *Ecroșeul* (1902), care se află astăzi într-un spital al metropolei române [fig. 128]. Brâncuși a probat atunci, în fața Școlii, seriozitatea formației sale, capacitatea de observație și măiestrie tehnică. Lucrările care au urmat, de orientare mai mult sau mai puțin naturalistă, îl vor determina — cum am arătat mai înainte — să renege o metodă atașată detaliului formal, să pătrundă mai adînc în zona unei viziuni libere.

Simultan, Brâncuși se detașă de multiseculara tradiție care reducea sculptura la reprezentarea corpului uman — tradiție încă vie în figurile, capetele și busturile sale de debut — căreia îi va substitui un nou și vast concept al umanului¹. Omul apare înglobat în lumea creaturii, iar „Natura“ trebuie să fie animată și organizată de forțele psihice ale omului. În acest sens — afirmă Ezra Pound² — l-am putea socoti pe Brâncuși un romantic (la fel de bine am putea spune un oriental), năzuința sa către obiectivitate și claritate rămânând o trăsătură clasică. Dublă apartenență, comună multor creatori contemporani lui. Dar dacă corpul omenesc și-a pierdut primatul de unic mijloc de expresie sculpturală, iar statuara a obosit să definească figura umană, o nouă, decisivă și amplă orientare își face drum; sculptura intră acum în dialog, atât formal cât și spiritual, cu o problematică vastă, ilimitată. Bineînțeles, Brâncuși nu este singur la această răscruce a înnoirilor, dar atitudinea de principiu pe care o va adopta este una deosebit de fecundă: să refundeze și să reorienteze ideea helenică de frumusețe naturală, fiică a proporției. Nici îndrăzneța tentativă cubistă de clarificare a formei — rigoarea arhitectonică a creației lui Duchamp-Villon, *Cheval-Machine*, stă mărturie, — nici tehnica de interpretare dinamică a futurismului, nici cultura „obiectului“ promovată de Dada, n-ar fi fost capabile să regenereze fundamental cultul plastic al corpului uman; numai o viziune cosmică asupra creatului, ca aceea a lui Brâncuși, putea duce pe culmile perfecțiunii o asemenea înnoire. Hotărîtor în acest demers este procesul intensiv de spiritualizare a masei și for-

¹ Nu poate fi vorba de nimic „inuman“ — cum se afirmă eronat adeseori — mai ales în concepțiile psihanaliste, ci de integrare smerită a umanului înăuntrul unei ample viziuni cosmice.

² v. E. Pound, op. cit., pag. 21, nota 2. *Romance* are aici și sensul de aventură a spiritului.

mei¹, care, prin justetea proporțiilor, conferă operei armonie și o calmă noblete interioară. Pentru Brâncuși „frumosul este echitatea absolută“ (*Le beau c'est l'équité absolue*).

Marele proces de transformare care intervine în tratamentul forme tridimensionale egalează în importanță și îndrăzneală pe cel petrecut în pictură, unde abolirea perspectivei raționale și a iluziei spațiale a făcut loc unui principiu formal cu desăvârșire nou, care re-gizează spațiul în totalitatea sa.

Imaginația lui Brâncuși, profund ancorată în viața organică a naturii, totuși detașată de mimesis, aspiră neîncetat la forma-nucleu, la un monolit ireductibil, epurat de orice ramificații sau structuri de suprafață. Volumul integral reprezintă, în acest caz, unitatea unei concepții asupra lumii. Însăși tehnica ciopririi directe din bloc — contrar modelajului aditiv în lut care trebuie să recurgă apoi la transpunerea într-un material mai rezistent — tinde să extragă dintr-o dată, într-un spirit arhitectonic, entități compacte, în spiritul materialului. Prin acest procedeu era promovată și obiectivitatea noii forme, care exclude orice semn vizibil de spontaneitate individuală. Odată eliberată de subiectivism, încorporarea pură a ideii trebuia să capete expresie doar prin virtuți elementare proprii materialului și forme anonime. „Eul“ se încredințează obiectului; acest fenomen, semnalat și de von Hofmannstahl² și studiat apoi pe larg de Hermann Broch³, își găsește încununarea supremă în opera lui Brâncuși. «Atîta vreme cît

¹ Fără forța de înnobilare a spiritului — afirmă Brâncuși — „nudurile în sculptură sînt mai puțin frumoase decît broaștele rîioase“. (*Les hommes nus dans la sculpture ne sont pas si beaux que les crapauds.*)

² v. Introducere, pag. 22—23.

³ v. H. Broch, *Einführung zu Hugo von Hofmannstahl*, citat de H. Read în *The Art of sculpture*, Faber & Faber, Londra, 1956, pag. 79

obiectele nu există decît în antiteză cu „eul“, nu le vom sesiza niciodată adevărata lor esență. Ea nu poate fi percepută decît prin detașare de sine, prin proiectarea „eului“ în obiect, care poate astfel vorbi în locul meu». Această reflecție a lui Hermann Broch este deopotrivă valabilă pentru artistul creator și pentru spectatorul receptor. Ce drum fecund, clarificator, trebuie să fi parcurs Brâncuși în viața sa, dacă a putut atinge acest stadiu de obiectivitate supremă și transpune în artă această atitudine de detașare umană. Răspunsul ni-l dă istoria lungii și bogatei sale existențe, mozaic multicolor cu episoade pline de umor, captivantă uneori ca un basm din 1001 Nopti¹. Viața și arta se împletesc desăvîrșit. Calea abruptă către adevărul interior, purificarea și obiectivarea propriului eu — și prin aceasta a formei înseși — urcă prin hățișul propriilor rătăcirii, cum aflăm din retrospectivile sale relatări autocritice. Pentru el, un joc de forțe aparent irațional, dar în fond plin de înțelesuri, guvernează lumea; fenomenele naturale, întîlnirile cu oamenii, ofereau neîncetat spiritului său receptiv semne tainice și revelații. Fără sfîrșit era șirul „epifaniilor“ care irumpeau în povestirile sale din evenimentele și întîmplările, în aparență insignifiante dar în fond miraculoase, ale vieții! Ele aveau aproape același sens la James Joyce, la care infinitul se revelează — celui ce știe să vadă și să audă — prin mijlocirea celor mai umile evenimente, a cotidianului plin de mister. Această dispoziție interioară — cu totul romantică — de a sesiza miraculosul din lume este cea care i-a permis sculptorului să inventeze, să descopere „floarea albastră“, minunea formei pure, căreia i-a dăruit un mister ce transcende frumusețea estetică. În orele lungi de travaliu artizanal plin de răbdare, Brâncuși

60 ¹ v. *Documente*, p. 101, *Miracolul cotidian*.

medita intens asupra formei, insuflându-i pînă la urmă energie spirituală, strania strălucire interioară a frumuseții neîntinate, cutremurătoare.

Animalul — întrupare a naturii și simbol

După prima perioadă figurativă — capete de copii și femei, busturi și torsuri — în care se simte constant fondul său mediteranean, Brâncuși recurge frecvent la creatura necuvîntătoare, făcînd din ea solul unui monumental mesaj al unității a toată suflarea, al întregii creații. Visarea extatică a *Muzei adormite* [fig. 27] captată, în forma primordială a oului, blajina arcuire a cefei la *Domnișoara Pogany* [fig. 39—46], a cărei siluetă evocă o hiperbolă tandru înclinată, exprimă — dincolo de simplificarea mitică și ritmizarea mereu mai persuasivă — o umanitate care se cufundă cu beatitudine, în sînul naturii.

Animalul¹ — creatura prin excelență — forma și gestică lui devin din ce în ce mai stăruitor punctul de plecare unic al formulării sculpturale brâncușiene; abia acum începe epoca de aur a creației sale care marchează și o nouă eră pentru arta secolului XX.

¹ Și Picasso utilizează, în anume cazuri, animalele în sens simbolic; taurul, calul și pasărea în *Guernica*. Dar animalul figurează aici într-o dramă a istoriei și nu ca simbol detașat; iar în sculpturile sale, care reprezintă pur și simplu animalul ca atare, acesta ia o înfățișare caricaturală (*La Grue, le Singe*). În schimb Franz Marc, reprezentînd animalul în starea lui naturală, după care tînjește și omul, îi reliefează esența și temperamentul, iar Marc Chagall, într-un fel rustic și mitic totodată, îl leagă profund de destinul omului. Elementarismul primelor animale culcate ale sculptorului Mataré (1912) evocă și el forțele magice ale „începuturilor”, fără nici o inserție, însă, a elementului uman.

În primul capitol al Genezei, animalele sînt încă intricate în planul elementarului și tocmai de aceea mai aproape de origini¹. Dar nu aceasta-i singura rațiune a opțiunii lui Brâncuși. El le alege pe ele anume, pe aceste „ne-cuvîntătoare“, pentru că sînt ființe nealterate, neîmpovărate de intelectualitate, una cu ritmul lor vital, cu frumusețea lor; ele n-au suferit acea ruptură, „acea dezordine“ „pe care o provoacă conștiința în starea de grație naturală a omului“, cum se exprimă Heinrich von Kleist². În calitate de simbol, animalul trebuie să acționeze asupra noastră, salutar, să ne orienteze eforturile; iată de ce Brâncuși face din el și un mesager al forțelor psihice. Dublu rol deci: de a revela esența creatului și de a servi ca intermediar spiritului; rol care nu-i este pentru întîia oară atribuit căci atît în păgînism cît și în era creștină, în mituri și în basme³, animalul, în calitatea sa de principiu natural, a servit adesea ca fundament al ritului, al simbolului.

În miturile babiloniene, simbolul animal reprezintă divinități astrale și forțe cōsmice; în cultul egiptean, el este imaginea alegorică a puterii divine și lumești, iar mai tîrziu, în era creștină, el încorporează sensuri plurivalente, celeste și infernale. Pasărea joacă constant un rol nou, dar totdeauna preponderent: mai întîi ca Horus, șoimul divin al Egiptului, apoi ca vultur, atribut al Sf. Ioan Evanghelistul, „pentru că în el spiritul se rostește cu o vi-goare supremă“. Animalele reprezintă attribute divine și umane: astfel, pasărea migratoare

¹ v. W. Lehmann, *Bewegliche Ordnung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1956.

² Heinrich von Kleist, *Über das Marionetten-Theater*.

³ În miturile magice ale indienilor, „dublul“ — un animal — încorporează forța vitală a omului; eul-animal reprezintă protectorul, forma sa primordială ascunsă, încarnată într-un animal care îi apare în momentele-cheie ale vieții.

evocă prin reîntoarcerea sa — ca și phoenixul — simbolul învierii și al forței spirituale, „pentru că ea trăiește în eterul albastru al adevărului, în sînul luminii inaccesibile“. Sînt simboluri întîlnite în Biblie și în creștinismul primitiv, care au dăinuit și mai apoi, fixate prin cuvînt și imagine, și care erau vii și în „amintirea“ lui Brîncuși. Pretutindeni o lume — propria sa lume — în care forțele naturii și ale spiritului se contopesc cordial. De aceea el refuză categoric speculațiile¹ pur cerebrale și raționaliste care smulg omul din comuniunea cu natura, în timp ce animalul, smerit și fără glas, se odihnește în sînul ei. Facultățile iraționale, intuitive, care somnolează în om, sînt — pentru Brîncuși — nemijlocit active la animal, alcătuiind un tot armonios; iată adevărul cel mai viu căruia aspiră să-i dea formă. Astfel reunește în *Leda* [fig. 64—67], nimbul legendar al lebedei mitice, ovalul neted al corpului ei plutitor, cu poziția alungită, tandra înclinare, plenitudinea și rotunjimea formei feminine. În *Pește* (1918—30), pe care Brîncuși îl considera „blazonul“² său, a căpătat forma elipsoidală într-un disc alungit, evidențiind întreaga-i elasticitate tensionată; i-au trebuit zece ani pînă să găsească rezolvarea plastică definitivă a acestei teme. În cele din urmă peștele apare în dimensiune monumentală, în marmură albastră-verzuie (1918—28), ca formă universală a acestei categorii de viețuitoare: este *Peștele-peștilor* [fig. 81—83]. În studiile preliminare, în marmură albă³ (1922) și în bronz (1926), Brîncuși experimentază

¹ v. Documente, pag. 95: *Crachez sur votre raison*.

² Brîncuși e născut la 21 februarie, sub semnul peștelui și al lui Jupiter.

³ Col. Arensberg, Museum of Art, Philadelphia, 1922 (marmură). Col. H. S. Ede, Cambridge, England, 1922 (bronz). Col. Lee Ault, New York, 1922 (bronz). Alte exemplare în col. H. Claisen-Rodman, New York, 1926 (bronz) și la Museum of Modern Art, New York, 1928—30 (marmură).

modificări minime ale siluetei și proporțiilor. Materialul diferit îl conduce când la reliefarea venelor fluide, fantastic ramificate ale marmurei, când la accentuarea strălucirii scînteietoare și preciziei acute a volumului în metal; reflexele jucăușe ale bronzului captează și răsfrîng imaginea lumii, iar forma străpunge orizontul spațial, ca și când ar fi în elementul¹ ei. Inflexiunea arhaică a formeii evocă mitul, în timp ce claritatea sa funcțională răspunde sentimentului contemporan al formeii. Brâncuși îl concepușe pentru întinderea vastă a unui parc, oglindindu-se în unduirea apei, rotindu-se pe masivul său tambur de piatră sub palele vîntului, întreșut în elementele naturii. Dar nici un parc nu l-a primit...

Cocoșului, 1924—41 [fig. 84—87], nu-i lipsește un anume umor. „*L'oiseau vole, mais le coq chante*“ (Pasărea zboară, dar cocoșul cîntă) — zicea el. Și nu întîmplător, accentul cade pe zigzagurile orgolioase ale crestei. Salutînd în fiecare dimineată soarele, cocoșul anunță ivirea zilei și a luminii. Linia crestată trebuie să amintească și desfășurarea în trepte a cucurigului său, cioplit de bardă. În *Miracolul* (1936) [fig. 70, 72] — intitulat, într-o variantă posterioară, *Foca* [fig. 71] — mișcarea fluidă a gîtului, în care simți toată suplețea animalului, sugerează totodată și gestul unei retrageri pline de uimire. „Miracolul“ transformării, al elevației interioare² transpare în

¹ *Peștele* lui Kandinsky, fulgerînd ca o săgeată spațial, conceput funcțional, a fost pictat tot în 1928 (col. Arensberg,, Philadelphia).

² Evenimentul aparte care a constituit impulsul acestei sculpturi ar trebui aflat din gura lui Brâncuși însuși: în apropierea unei căderi de apă, mișcarea neașteptată cu care o făptură tină, elastică, s-a desprins dintr-o stare de apatie, reîntorcîndu-se spre viață; acest „moment“ trăit l-a impresionat profund, Brâncuși receptîndu-l nu ca simplu gest, ci ca manifestare a unei întîmplări uluitoare, a „miracolului“ interior. Numai astfel vom înțelege poate, dincolo de absoluta puritate a formeii, semnificația acestei sculpturi.

ritmul incomparabil, în tensiunea acestui corp-gît. *Testoasa* în lemn (1941—43), legată de pămînt, este ultima sa sculptură animalieră; ea pare încarcerată în vâlurile regatului ei terestru — carapacea stă mărturie — și totuși, cînd țîșnește din precizia tranșantă a marmurei albe, ea aspiră — gîndea Brîncuși — „să-și reia zborul“ (*Testoasa zburătoare*, 1943/44). Materialul solicită aici altă expresie, altă structurare [fig. 88, 89].

Expresia cea mai intensă a forței spirituale și a elanului la înălțare a încorporat-o însă Brîncuși în forma *Păsării* (1909—1941) — aluzie clară la lumea supra-terestră. Neobosit, posedat, adesea disperat, a lucrat 30 de ani la această temă, la această verticală organică, atît de misterioasă în aparenta ei simplitate, multiplicîndu-i mereu variantele¹. La origine stă forma rotunjită, voluminoasă, a păsării *Măiastra*² (1909—12) — mesagerul fabulos al basmelor românești, care vine în ajutorul îndrăgostiților³ [fig. 74]; din această formă se va desăvîrși apoi, printr-un travaliu necontenit, acel volum sublimat care cu o ireală elasticitate pare în cele din urmă proiectat în spațiu, pentru a se uni cu universul. Masa pîntecului și umerilor este progresiv micșorată în profitul elanului dinamic. Aici, mai mult ca oriunde, s-a îndîrjit Brîncuși întru obținerea

¹ Prietenul său, compozitorul Eric Satie (mort în 1925), care a participat la chinurile și travaliul obsesional al acestor căutări, îl îndemna la odihnă și destindere, dar Brîncuși îi răspundea: „pasărea m-a fermecat și nu-mi mai dă pace“. Satie însuși — după mărturia lui Brîncuși — a dus o luptă asemănătoare în timp ce lucra la opera sa *Paul și Virginie*. În domeniul său, el a îndurat aceleași cazne ca și Brîncuși pînă să obțină forma definitivă, dar exemplul sculptorului l-a ajutat să persevereze.

² „Măiastra“ înseamnă maestru, conducător.

³ Cele două „cariatide“ ale soclului conțin poate o aluzie la aceasta: v. fig. 73. Alte versiuni ale *Măiastreii* sînt în col. John Cowles, New York și în col. Rodina Steichen, New York [fig. 140].

forme pure, desăvârșite — „à la recherche de l'absolu“ — și, în măsura posibilului, a și atins-o [fig. 73—80]. La capătul explorărilor, *Pasărea de aur* (1940) se ivește parcă scaldată în lumina solară care conferă volumului elansat, perfect echilibrat, transcendență și suprema spiritualizare. Pasăre și săgeată se identifică. În această tîrzie „abstracție“ a secolului XX, care reunește din nou zborul păsării și al sufletului, pare să reînvie un întreg simbolism al trecutului. Această făptură înzestrată cu forțe supranaturale — „doar ochiul ei era în stare să îndure lumina soarelui“ — se încarnează din nou într-un simplu oval, șlefuit și aurit. La ultima *Pasăre* a lui Brâncuși (1940) energia acumulată a forme sale conice degajă un puternic elan ascensional. Linia spatelui, convexă în edițiile anterioare, devine treptat, pe parcursul multor variante, o verticală plină de tensiune și suplețe. Nimeni nu poate bănuși orele de muncă îndârjite, disperate, stagnările, tot ceea ce a avut de îndurat maestrul pentru a atinge o asemenea simplitate. A fost problema vieții sale ! Decenii de-a rîndul a luptat pînă să vadă născîndu-se, la capătul multor faze, această formă nobilă, această nouă plăsmuire, care, deși înrudită cu toată creatura, se transformă într-o grandioasă chemare a spiritului. Volumul are forța sublimă de a concentra și radia lumina, dezvoltîndu-se spațial în toate direcțiile, deși ne este perceptibil doar prin simplitatea monolitică a forme-nucleu. Esențialul aici se află : în a contopi ritmul fundamental al creaturii, forma și mișcările sale specifice, cu expresia simbolică a realității interioare. Simplul încorporează astfel multiplul ; Brâncuși a atins sinteza sau — în termenii lui Bachofen — „demnitatea, bogăția ambiguă, stimulatoare, a simbolului, care vi-

zează planuri multiple — de la adevărurile vieții fizice la cele mai elevate ale spiritului¹.

Această înălțare a creaturii la rangul de simbol impunea suprimarea oricărei trăsături particulare; totuși Brâncuși n-a renunțat nici odată să-și confrunte cu natura sentimentul formei și al mișcării, îmbogățindu-și și reînnoindu-și astfel viziunea. Noblețea, puritatea unor forme naturale îi provoca o înminunare nemărginită: „Cum e făcut elefantul! Ce perfecțiune a formelor! — exclama el odată în fața unei fotografii. — Urechile, niște frunze uriașe! Un gigant blând, hrănit cu ierburi delicate“². Știa din instinct cum să îngrijească plantele și animalele și, ghicindu-le nevoile, le făcea să prospere. Putea, de pildă, să readucă la viață florile ofilite, care-i erau trimise în scrisori, printr-un tratament meticulos, dictat de felurile lor reacții. Un butuc de lemn, care a început deodată să dea mlădițe, a fost lăsat să crească în voie [fig. 12], devenind obiect sacru, propus admirației vizitatorilor atelierului său. Din toate aceste impresii și observații complexe s-a născut acea „reîntoarcere la natură“ care îmbrățișează totul, dar exprimă nu-

¹ J. J. Bachofen: *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, ediția I-a, Basel, 1859, pag. 10; *Opere complete*, vol. IV, Benno Schwabe, Basel, 1954, pag. 19.

² Una din cele mai puternice impresii din timpul călătoriei sale în India a fost aceea a întâlnirii zilnice și a împrietenirii cu un elefant. Se cuvine să amintim și admirația lui Henri van de Velde pentru frumusețea formală și funcțională a animalului. „Iubesc corpul acelor animale a căror grație este voluptoasă, armonioasă, plină de șiretlicuri și elastică, ca a pisicilor, tigrilor, jaguarilor; viguroasă, masivă și lentă, ca a boilor sau zveltă, avîntată ca a cailor de curse, a cîinilor și cerbilor la vînătoare...“ (Amo, 1910, *Inselbücherei* nr. 3, Leipzig 1939). Nici poeziei contemporane nu-i este străină pregnanța elementară a animalului; în *Finnegans Wake* (capitolul „Phoenix Park“) al lui James Joyce, numele elefantului este întretesut, cu umor, în tot soiul de acrobații sonore; în poemul lui Hugo Ball *Elephanten Karawane* (1917) un tropăit monumental evocă ritmul și statura animalului.

mai esențialul. În *Planta exotică* din 1920, aspectul constructiv al soclului este în tensiune contrastantă cu rotunjimea organică a sculpturii, sugerînd, printr-o organizare în trepte, însuși procesul creșterii, care înglobează opera și pedestalu într-o mișcare verticală *unică* [fig. 101].

Nu numai plantele, ci și animalele au trezit interesul lui Brîncuși ; el le observa comportamentul, le îngrija cu răbdare, reușind adesea să vindece pe cele rănite mortal ; o tainică năzuință la „magie“ ! Nu lipseau nici situațiile pline de humor ; odată, izbit de frumusețea unui cocoș alb, Brîncuși îl salvase din forfota pieței de cartier cu creasta ferfeniță ; după o îngrijire atentă de cîteva zile, cocoșul pășea, cu grotescă trufie, de-a lungul și de-a latul atelierului, alături de căteaua Polaire, un spitz alb. În pofida „coroanei sale“ zdrelite, lipsite de măreție, orătania începu să încolțească, cu cocoșească mîndrie, patrupedul ; Brîncuși vedea aici semnul înzdrăvenirii sale „lăuntrice“. Trăirea pînă în cele mai mici amănunte a acestei întîmplări, reacțiile și comportamentul acestei viețuitoare aparte — decantate — au influențat puternic elaborarea plastică a *Cocoșului*.

În conviețuire zilnică cu formele animalelor sale, Brîncuși ajunsese să le iubească ca pe niște suflete magic încorporate. Pentru el, erau la fel de rare ca și prototipurile lor naturale, cu toate că el era cel ce le inventase și le dăduse viață. În viziunea sa tipic orientală ele reprezentau o multiplicare a Creației : erau creaturile *lui*, aduse la o nouă existență prin lucrarea mîinilor sale, prin forța imaginației sale ; plăsmuite de el, trăiau laolaltă cu el. Aceste viețuitoare blajine, nevătămatoare, erau încarnarea intrinsecă a viziunii sale despre lume. Odată — povestea el mai tîrziu — pe cînd grav bolnav, zăcea în atelier, un singur gînd l-a ținut în viață : că nu putea lăsa nea-

jutorate și „neterminate“ aceste creaturi, operele sale. Căci fiecare urma să mai treacă prin noi faze de lucru, lupte cu forma și aventuri cu materialul, înainte de a atinge formula ultimă, absolutul.

Sculptura în lemn.

Schimbarea tehnicii și a materialului face posibil jocul fantastic cu forma deschisă

Un fenomen propriu creației moderne este capacitatea aparent paradoxală a artistului contemporan de a juca pe două planuri, de a sesiza deopotrivă divinul și demonicul, a căror dualitate stăpânește lumea. Identificăm această polaritate în viziunea și opera unui Paul Klee, a unui Jean Arp, sau a unor poeți precum Alfred Jarry, Max Jacob și Hugo Ball, pentru a aminti doar câteva exemple.

Este și cazul lui Brâncuși. Sculpturile în lemn, care datează îndeosebi din prima perioadă, încorporează, în contrast cu marmurele și bronzurile sale, lumea imaginativ-fabuloasă a țăranului; aici, intră în joc spiritele chtoniene. Odată cu schimbarea materialului, ies la lumină alte aspecte ale psihicului și alte forme. Nu ne mai întâmpină acea armonioasă, strălucitoare frumusețe, pe care Brâncuși — înaintea tuturor sculptorilor epocii sale — o concentrase monolitic; acum trunchiul masiv este perforat și se ramifică grotesc. Pretutindeni fantasticul caută tensiuni insolite și pare a desfide, chiar formal, printr-un joc de un surprinzător humor, legile sacre ale echilibrului. Par a intra în acțiune descîntecul și magia legendară, totdeauna însă în ipostazele superioare ale humorului eliberator, care a jucat și în viața lui Brâncuși un rol hotărîtor. Ca la mulți artiști contemporani, și în cazul său,

clownul și misticul sînt inseparabili. Opera lui stă mărturie. Din nou Brâncuși atacă direct materialul casant: trunchiurile de copaci vor fi retezate cu fierăstrăul și apoi despicate cu barda. Și iată că ies la iveală forme ce amintesc figurile grotești ale catedralelor medievale. *Himera*, la care a lucrat din 1915 pînă în 1918 [fig. 92, 93] — făptură bizară cu cioc, cu goluri ovale și rotunde — pendulează într-un echilibru bizar, în timp ce jocul umbrelor variază după momentul zilei. *Vrăjitoarea* (1914—1923), [fig. 94—96], cu aripile și tronsoanele de lemn larg desfășurate în spațiu, avînd un cap de o greutate neverosimilă, oferă un contrast izbitor cu mediteraneana *Leda*: formele grotești, de un fantastic îndrăzneț, ale primei, se opun compactității și siluetei alungite, pline de reținere și echilibru, ale celei de-a doua. În *Adam* (1917) și *Eva* (1921) [fig. 98-100], lucrări suprapuse mai tîrziu¹ [fig. 100], primul om apare, cu premeditată maliție, în rolul unei cariatide subordonate, semnificație sugerată de construcția în chip de eșafodaj [fig. 98]. În schimb „Eva”, în opulența ei organică, aidoma unui idol preistoric al fecundității, triumfă prin corporalitatea ei planturoasă asupra lui „Adam”, articulat ca un soclu pe care ea se sprijină. În sfîrșit, acel *Socrate*, plin de humor, jumătate idol de lemn, jumătate haut-parleur [fig. 103, 104], realizat între 1918 și 1923, cam aceeași perioadă în care Eric Satie a creat piesa muzicală omonimă; compozitorul, bun prieten cu Brâncuși, cunoscîndu-i înclinarea filosofică, îl numise pe sculptor *petit-frère de Socrate*. „Monștri” de lemn, aceste făpturi fabuloase, care mormăie mai degrabă de plăcere decît amenințător, se definesc prin forță elementară, prin amploarea ritmului, prin jocul liber al mișcărilor în spa-

¹ În catalogul Brummer, New York, 1926, cele două sculpturi, care datează din perioade diferite, sînt reproduse separat.

țiu ; humorul și viziunea se împletesc necon-
tenit în noi conexiuni și combinații. Grupul
Fiul risipitor din 1914 [fig. 90, 91] evidențiază,
ca și *Adam*, o construcție imaginativă mai
mult arhitectonică decât figurativă ; acest an-
samblu de arcuri simple și de blocuri se înru-
dește deopotrivă cu primele sculpturi cubiste¹
și cu arta primitivă². Dar la Brâncuși, *la drô-
lerie* biruie demonia ; spiritul de dezagregare
și gustul macabrului, care bântuie și sculptura
contemporană, amenințând, îngrijorător, să-i
desfigureze chipul, nu pătrund în asemenea
zone unde domnește viguroasa magie primor-
dială a basmului.

În aceste opere cioplite în lemn, simți în pri-
mul rînd materialul, copacul însuși, șarpanta
rusticei sale case natale din România și, mai
ales, duhul folcloric al acelui sat de la poalele
pădurii carpatice, care i-a marcat copilăria și
a cărui amintire a păstrat-o nestinsă. Dar
chiar acest material fragil, fermecat — în
care, după spusa lui, nu poți avea încredere
nici cînd ți-ai terminat opera, pentru că, în
timp, survin crăpături și despicături neinten-
ționate de sculptor — putea deveni apt să
exprime un alt climat spiritual. Căci una din
operele sale cele mai impresionante își trage
inspirația tocmai din acest material, din creș-
terea și forța spațială a copacului : e vorba de
Coloana fără sfîrșit ; prima versiune (1916) a
fost cioplită în trei zile dintr-un trunchi uriaș,
transformîndu-se apoi, în decursul anilor, în-
tr-un copac abstract, care aspiră mereu mai

¹ v. primele sculpturi cubiste ale lui Lipschitz și
Laurens și grupurile de „Pinguini” în piatră dato-
rate lui Brâncuși ; ele datează din aceeași perioadă
dar materialul diferit a dictat altă structurare (1914)
[fig. 57].

² Brâncuși nu vroia să aibă de-a face cu sculptura
africană, pe care o considera demoniacă și primejdi-
oasă ; probabil, se simțea el însuși destul de aproape
de glia „primitivă”, pentru a mai simți nevoia de a
se inspira din această artă.

tiu ; humorul și viziunea se împletesc necon-
tenit în noi conexiuni și combinații. Grupul
Fiul risipitor din 1914 [fig. 90, 91] evidențiază,
ca și *Adam*, o construcție imaginativă mai
mult arhitectonică decât figurativă ; acest an-
samblu de arcuri simple și de blocuri se înru-
dește deopotrivă cu primele sculpturi cubiste¹
și cu arta primitivă². Dar la Brâncuși, *la drô-
lerie* biruie demonia ; spiritul de dezagregare
și gustul macabrului, care bântuie și sculptura
contemporană, amenințând, îngrijorător, să-i
desfigureze chipul, nu pătrund în asemenea
zone unde domnește viguroasa magie primor-
dială a basmului.

În aceste opere cioplite în lemn, simți în pri-
mul rînd materialul, copacul însuși, șarpanta
rusticei sale case natale din România și, mai
ales, duhul folcloric al acelui sat de la poalele
pădurii carpatice, care i-a marcat copilăria și
a cărui amintire a păstrat-o nestinsă. Dar
chiar acest material fragil, fermecat — în
care, după spusa lui, nu poți avea încredere
nici cînd ți-ai terminat opera, pentru că, în
timp, survin crăpături și despicături neinten-
ționate de sculptor — putea deveni apt să
exprime un alt climat spiritual. Căci una din
operele sale cele mai impresionante își trage
inspirația tocmai din acest material, din creș-
terea și forța spațială a copacului : e vorba de
Coloana fără sfîrșit ; prima versiune (1916) a
fost cioplită în trei zile dintr-un trunchi uriaș,
transformîndu-se apoi, în decursul anilor, în-
tr-un copac abstract, care aspiră mereu mai

¹ v. primele sculpturi cubiste ale lui Lipschitz și
Laurens și grupurile de „Pinguini” în piatră dato-
rate lui Brâncuși ; ele datează din aceeași perioadă
dar materialul diferit a dictat altă structurare (1914)
[fig. 57].

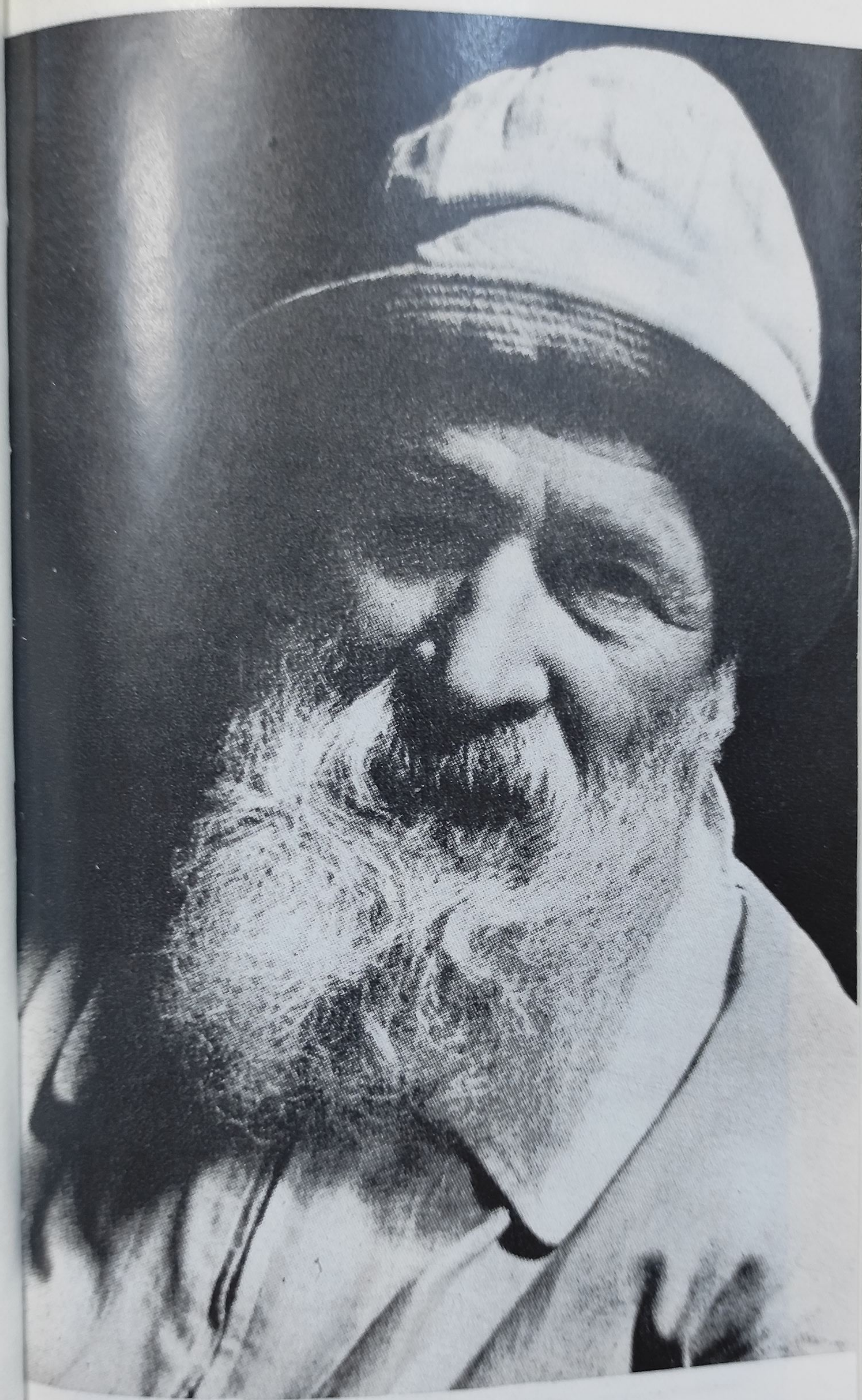
² Brâncuși nu vroia să aibă de-a face cu sculptura
africană, pe care o considera demoniacă și primejdi-
oasă ; probabil, se simțea el însuși destul de aproape
de glia „primitivă”, pentru a mai simți nevoia de a
se inspira din această artă.

sus, spre cer¹. În înălțarea ei monodică, în repetiția ritmică a proporțiilor de bază, *Coloana* este aidoma recitativului liturgic al muzicii gregoriene, ale cărei imnuri aveau să-l însoțească toată viața, din fragedă tinerețe pînă în anii parizieni; în patrie și mai tîrziu în biserica româno-ortodoxă din Paris, el le intona în timpul liturghiei, cu vocea sa pură de tenor. Cît de adînc ancorată în el trebuie să fi fost această infinit de subtilă monotonie, obținută doar prin alungirea sau accentuarea silabelor!² [fig. 105, 107, 110].

În *Coloana fără sfîrșit*, Brâncuși realizează iarăși, prin armonia proporțiilor, un ireal echilibru aerian, care-i permite, contrar calculelor ingineresti, să împlînte în pămînt doar o mică porțiune a verticalelor ascendente, pentru a asigura stabilitatea întregului. Verigă ultimă a unui lung lanț, ediția monumentală a acestei coloane a fost realizată la Tîrgu Jiu (în regiunea natală a sculptorului, la poalele Carpaților), înaltă de 30 de metri, cu un diametru de 1,20 metri, în oțel alămit. Ea țîșnește ca o verticală scînteietoare, iradiind lumină; o scară celestă ce urcă din peisajul vast pînă la nori, aidoma unei rugăciuni de Milarepa:

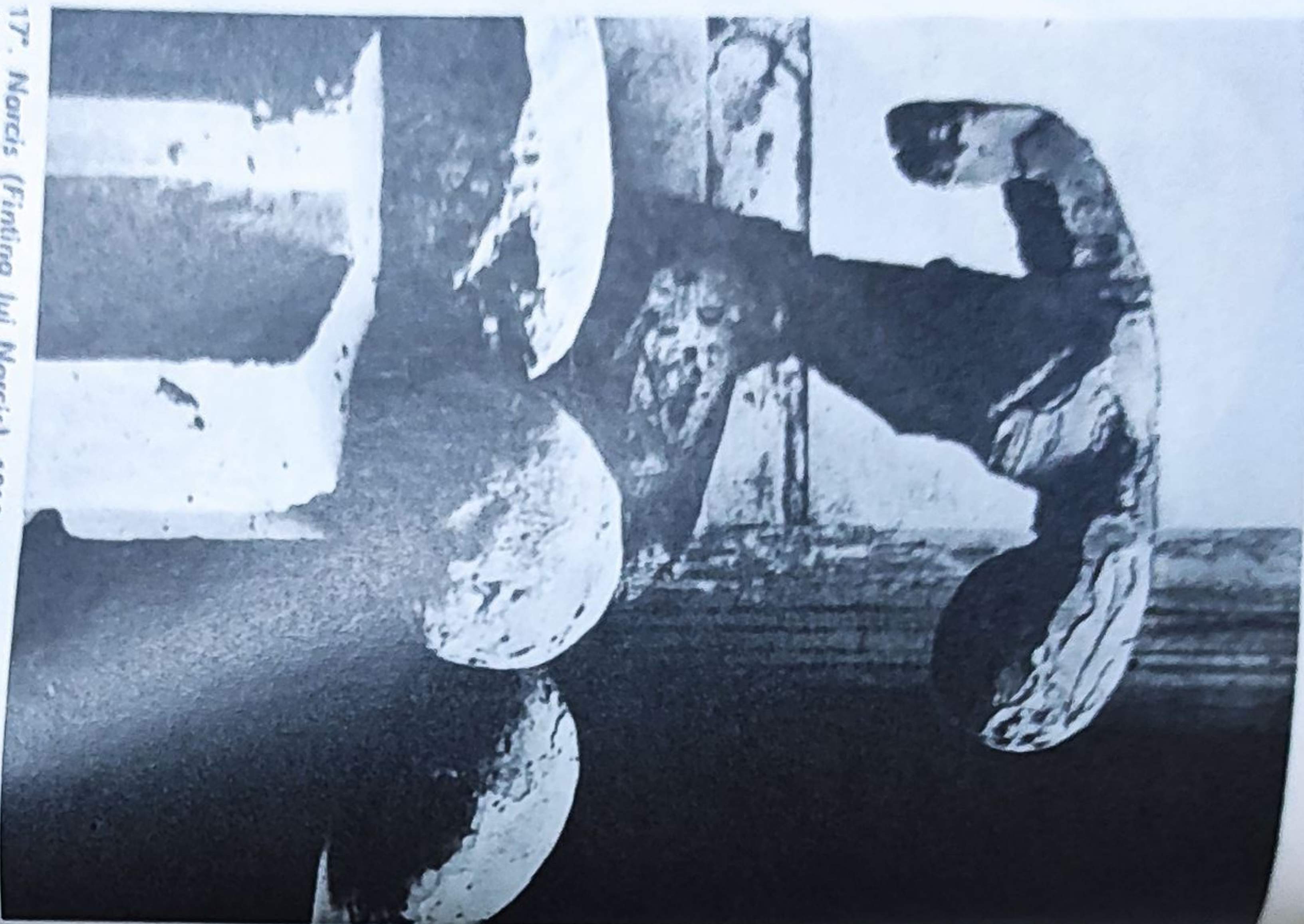
¹ Stîlpii de prispă ai casei țărănești din România sînt din lemn, bogat împodobiti cu creștături (motive geometrice: zigzaguri, romburi, spirale). Aceste elemente autohtone au acționat, poate, asupra *Coloanei fără sfîrșit*.

² Aceste imnuri l-au însoțit pe Brâncuși și în moarte, ele fiind intonate la slujba de îngropare care a avut loc la biserica româno-ortodoxă din Paris (v. *Documente*, pag. 115). Amintim că scriitorul și aviatorul Saint-Exupéry adoptă aceeași poziție ca Brâncuși, într-o ultimă mărturie, în care își exprimă îngrijorarea față de pericolul care amenință sufletul omenesc în lumea modernă, din cauza tehnicizării și mecanizării vieții; el ar dori „să reverse peste omenire o muzică gregoriană, spre a redeștepta în ea conștiința sufletului unic și nemuritor, spre a-i reda sensul lucrurilor, al sfîințeniei naturii și al comuniunii cu toată suflarea...” *Lettre au général X*, 1943.



16. Brâncuși în 1946.

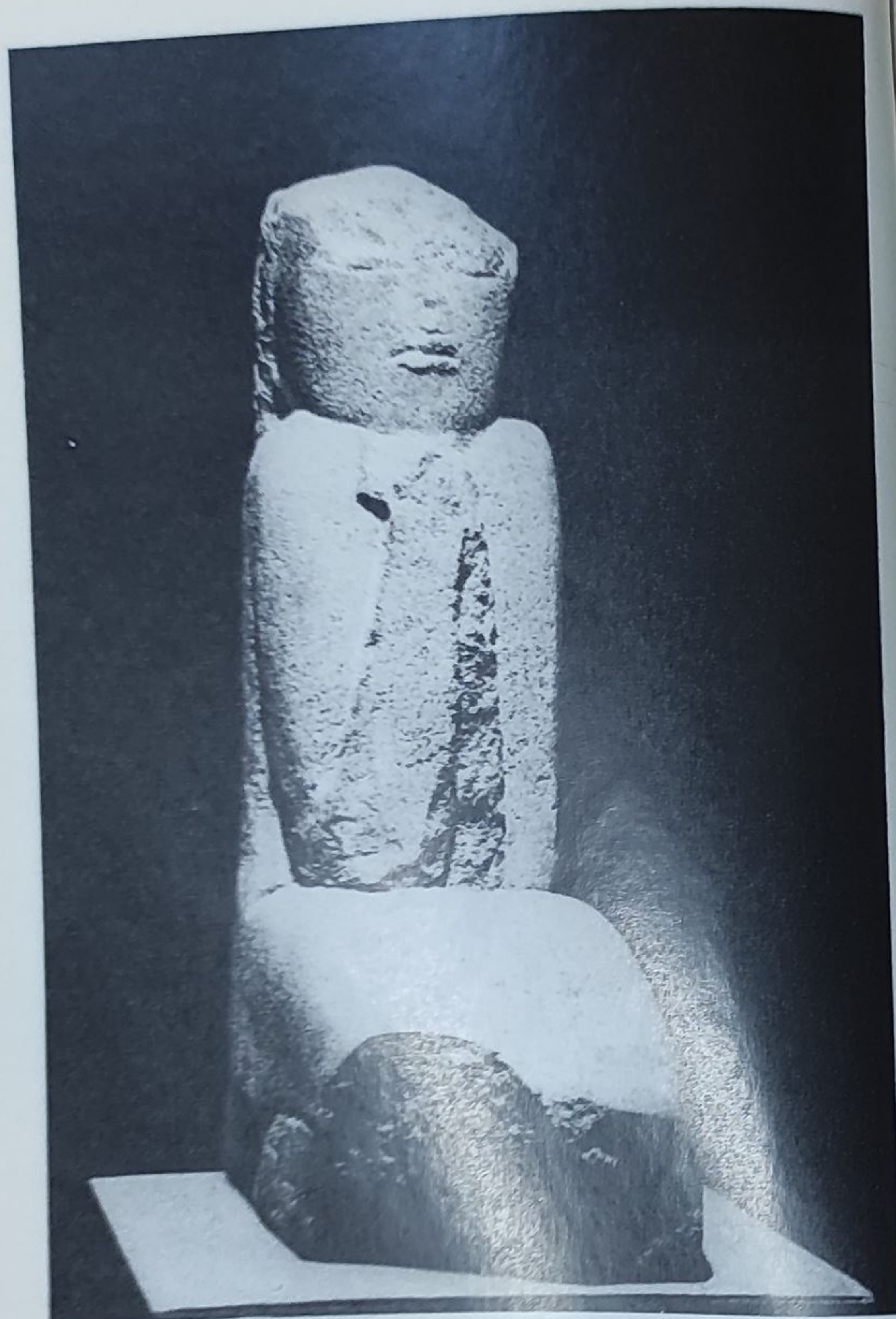
* Ilustrațiile reproduse după fotografiile făcute de Brâncuși sînt marcate cu*.



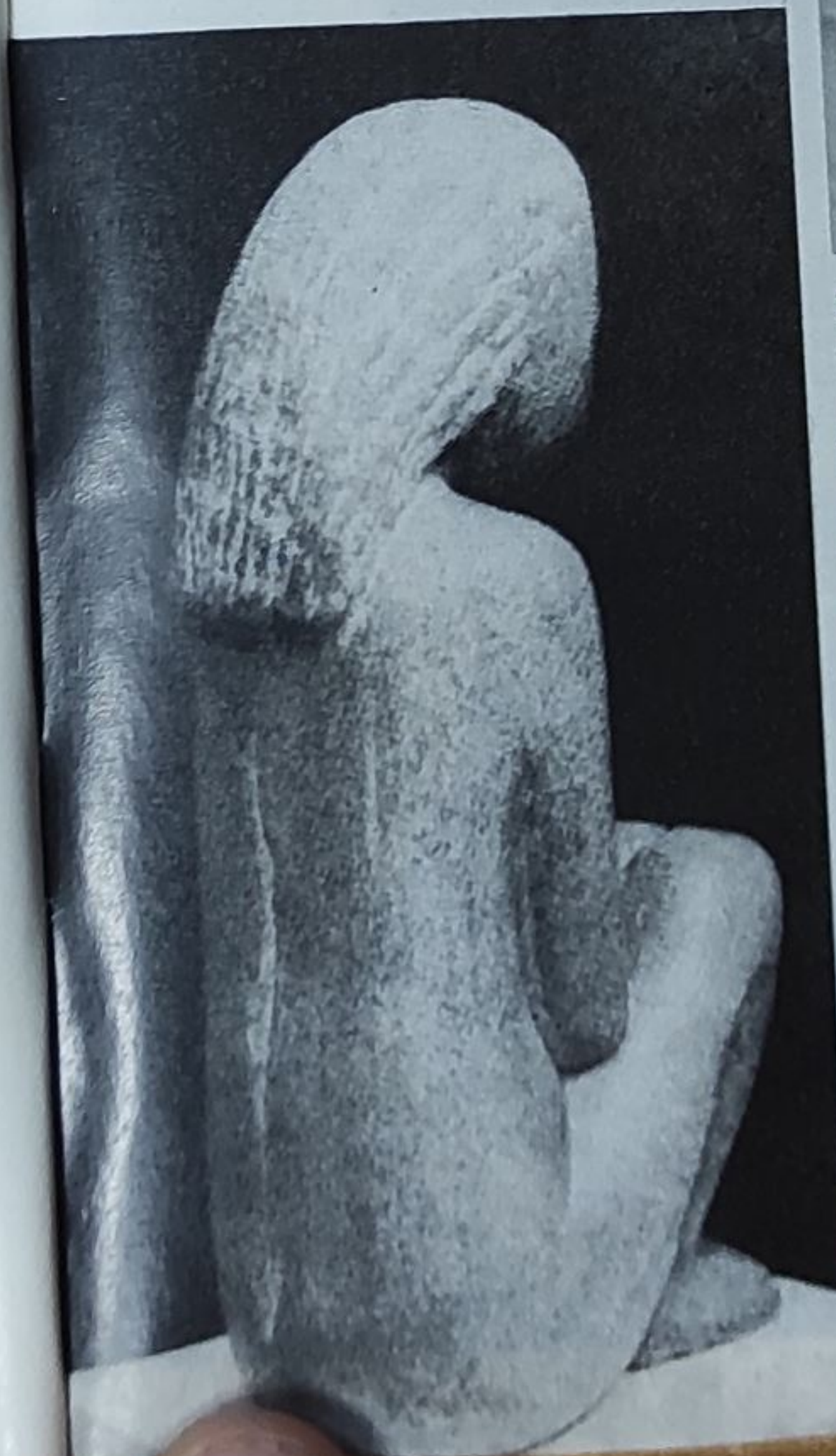
17. *Narcis (Fântâna lui Narcis)*, 1913, gips, Atelierul lui Brâncuși.



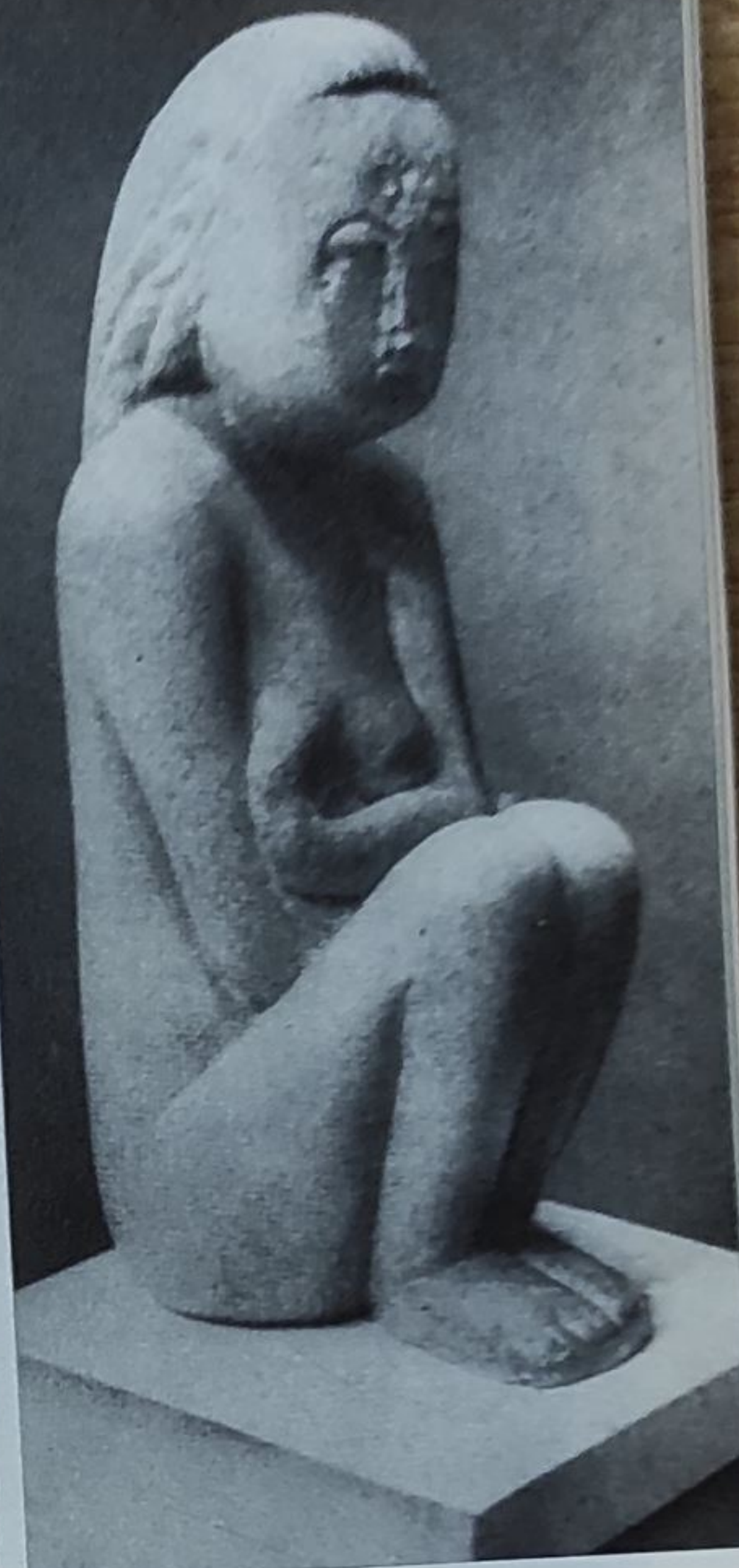
18. *Rugăciunea (sculptură funerară pentru România)*, 1907, gips. Atelierul lui Brâncuși.



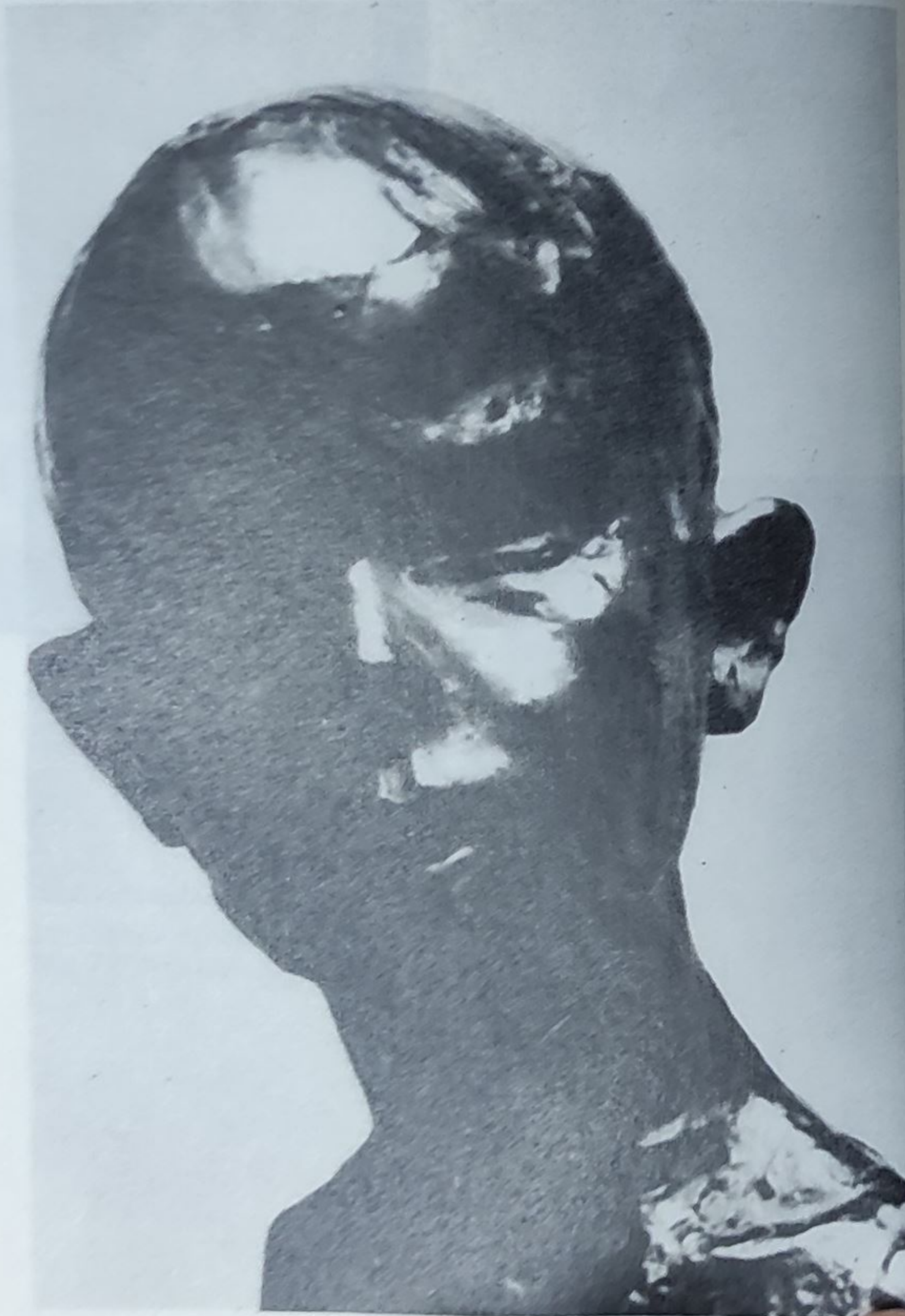
19. *Figură arhaică*, circa 1908, piatră, l. 57,2 cm.,
The Art Institute, Chicago.



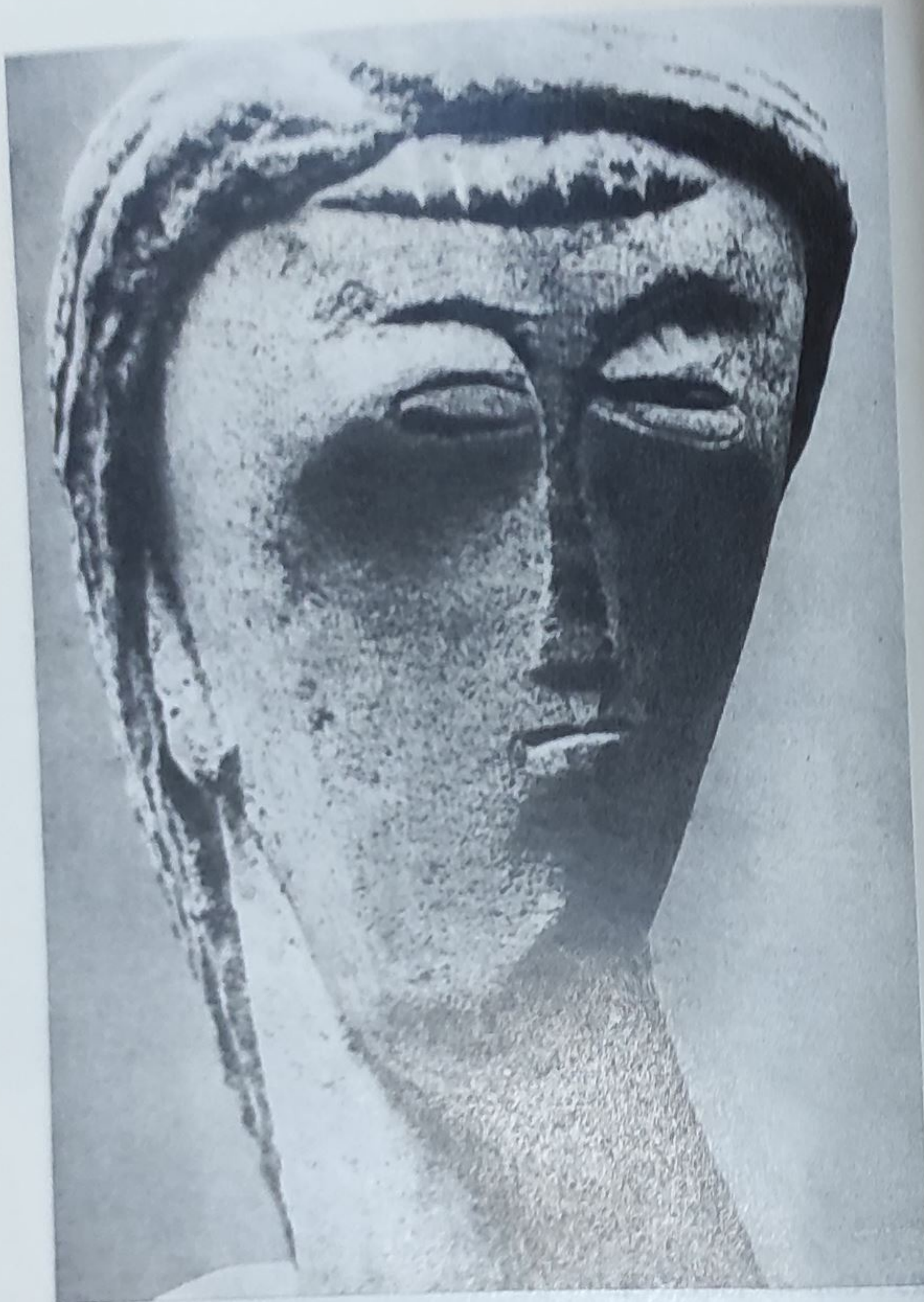
20, 21.
*Cumințenia
pământului*,
1908, piatră,
50 x 17 cm.,
Muzeul de Artă
al Republicii
Socialiste
România.



22°. Cap de băiat, 1905/06, bronz, din perioada studiilor la Ecole des Beaux Arts din Paris.

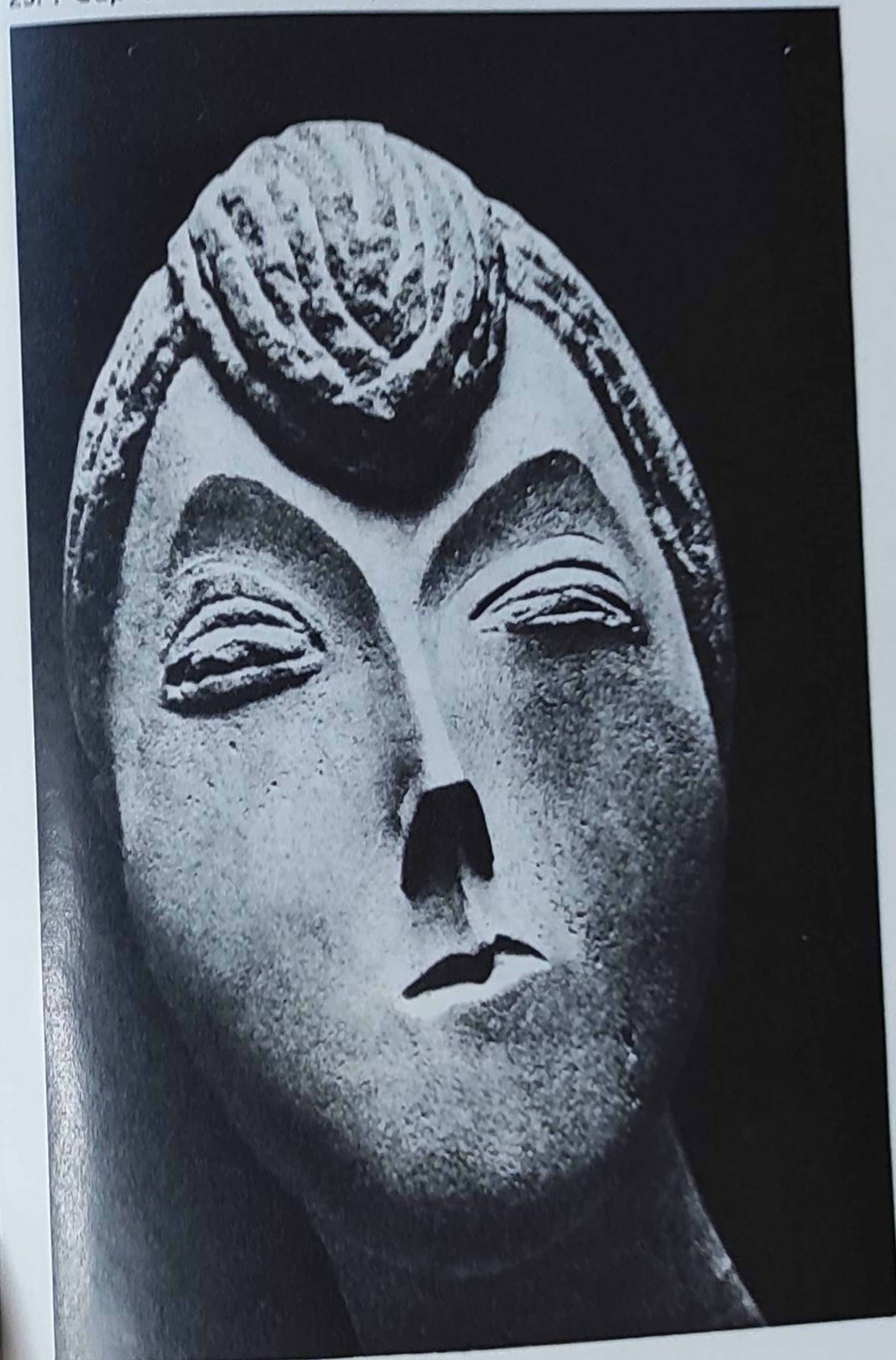


23°. Cap de fată, 1908, piatră.



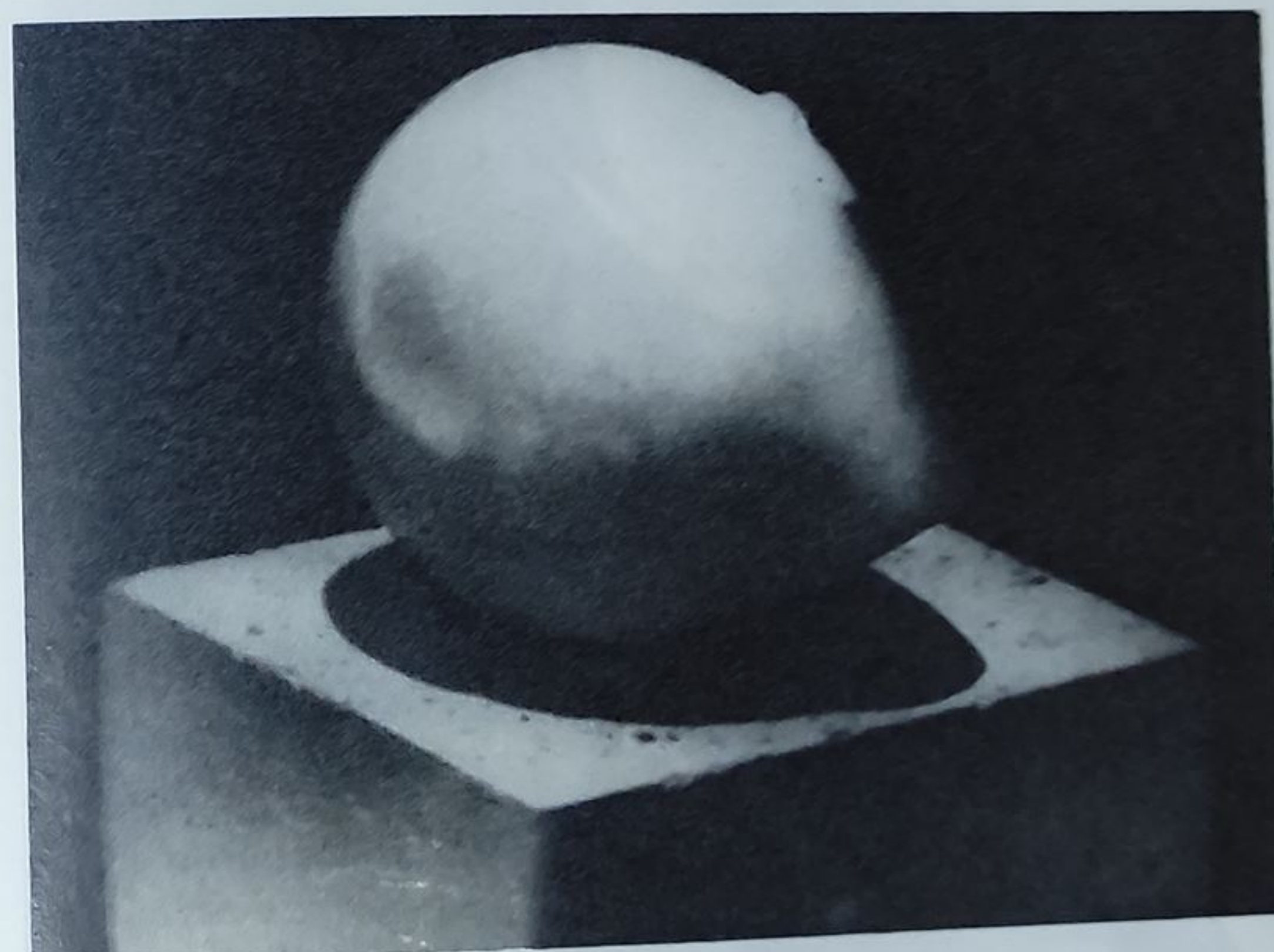
24*. Cap de fată, 1907/08, piatră, l. 30 cm
Museum of Art, Philadelphia.

25*. Cap de femeie, 1908, piatră.



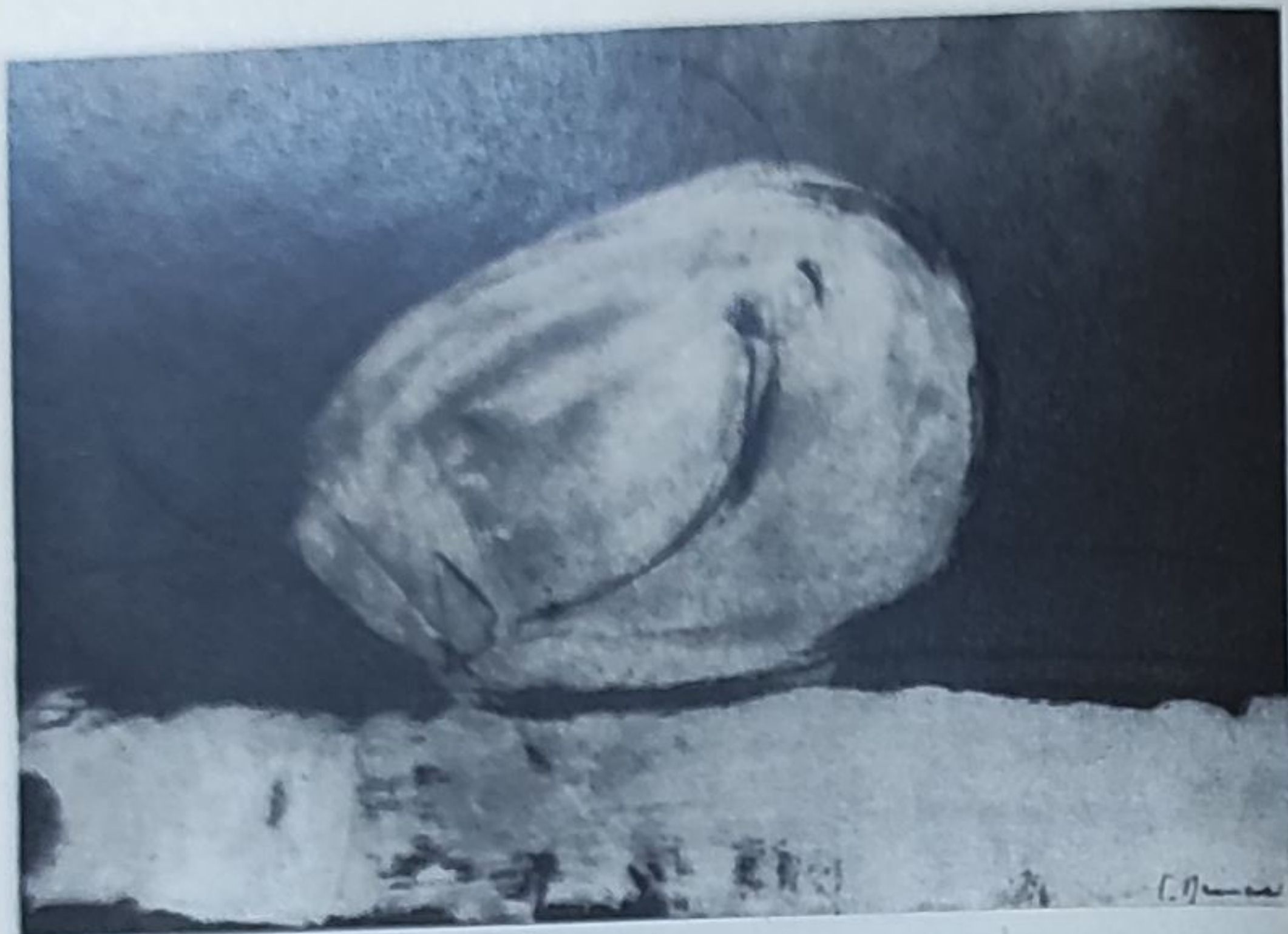
26°. Muza adormită, 1906, marmură.

27° Muza adormită, 1909/10, marmură, 16,5 x 30,5 cm,
S. R. Guggenheim Museum, New York.



28°. Muza adormită, elaborată între anii 1909 – 1926, gips,
16,5 x 30,5 cm., Atelierul lui Brâncuși.

29°. Prometeu, 1911, marmură, 12,7 x 17,8 cm.,
Museum of Art, Philadelphia.



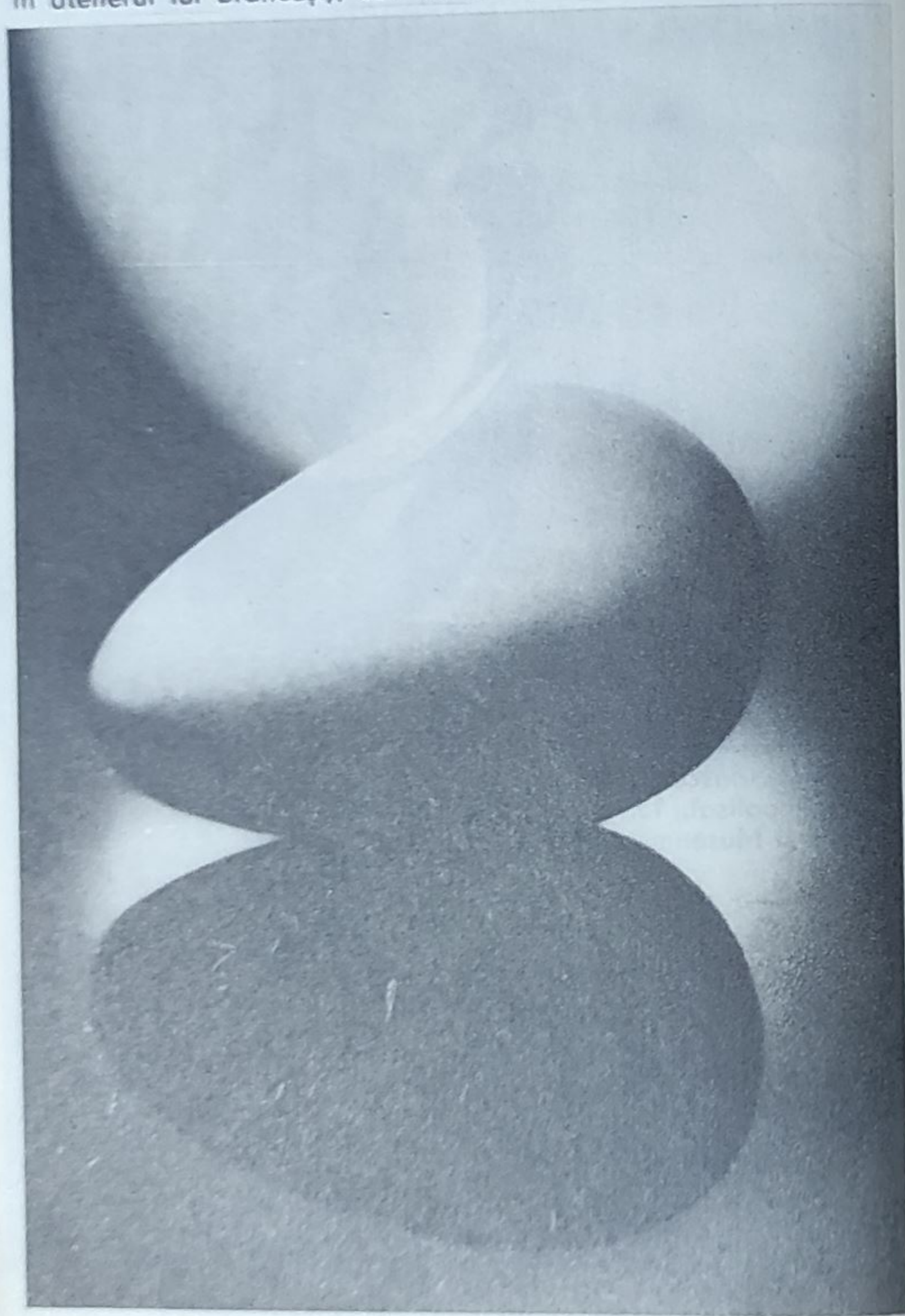
30. Studiu pentru *Nou-născutul*, 1914, Creion și guașă, 37,5 x 55,2 cm., Museum of Art, Philadelphia.

31* *Nou-născutul*, 1915, marmură, 15,2 x 21,6 cm., Museum of Art, Philadelphia, alături : *Cap de copil*, cca. 1906.



32* *Nou-născutul*, 1915, bronz polisat, 15,2 x 21,6 cm., Atelierul lui Brâncuși, Paris și Museum of Modern Art, New York.

33*. *Începutul lumii*, 1924, marmură, 15,2 x 30,5 cm., (fotogr. luată în atelierul lui Brâncuși), col. H. P. Roché, Sèvres.

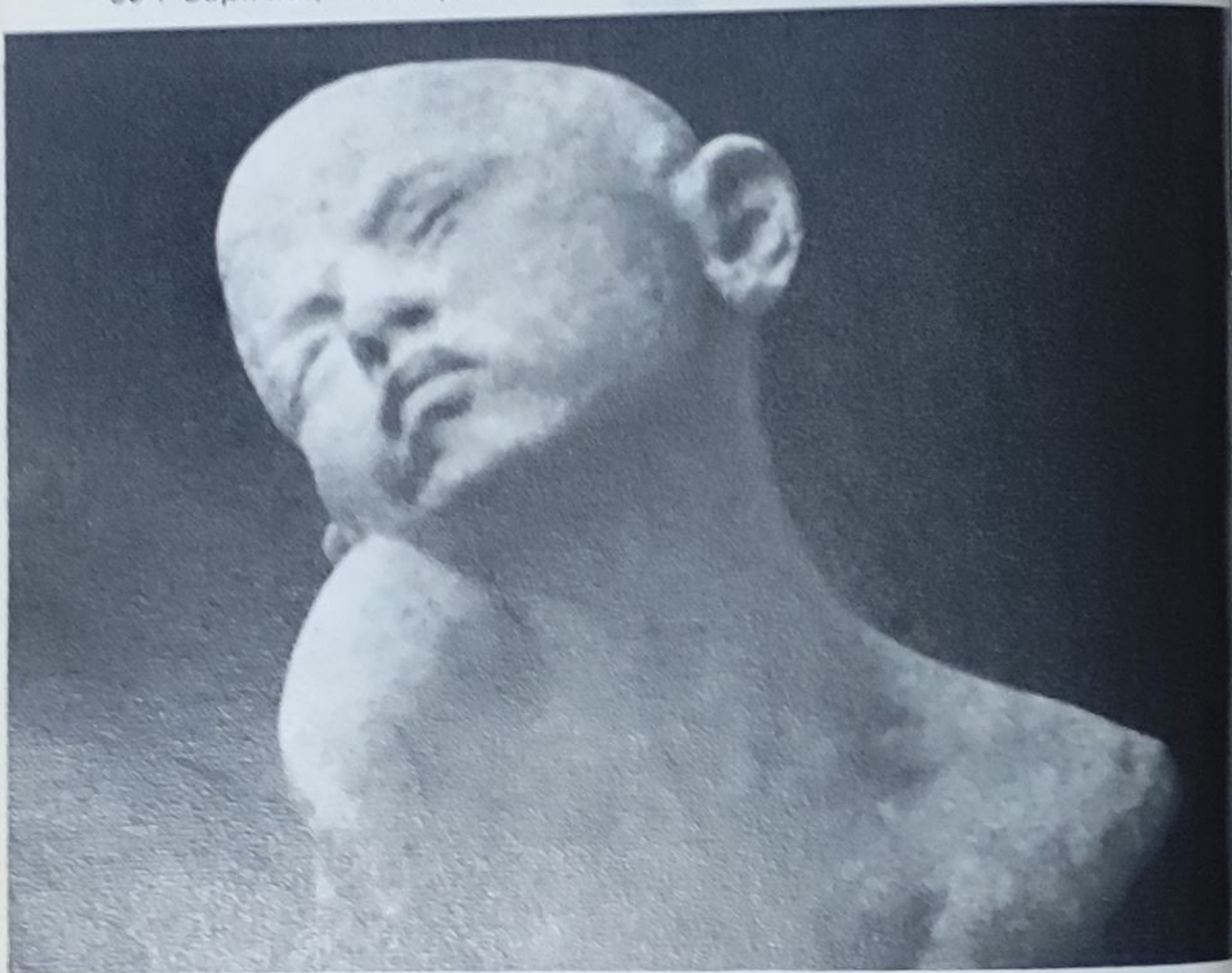


34. *Negresa albă*, 1924, marmură, l. 48,3 cm., Museum of Art, Philadelphia.

35*. *Negresa blondă*, 1926, bronz poliat, l. 48,3 cm., cu soclu : l. 183,5 cm., col. Ph. Goodwin, New York și col. H. L. Winston Birmingham, Michigan.



36*, *Supliciul*, 1906, piatră, l. 21,5 cm



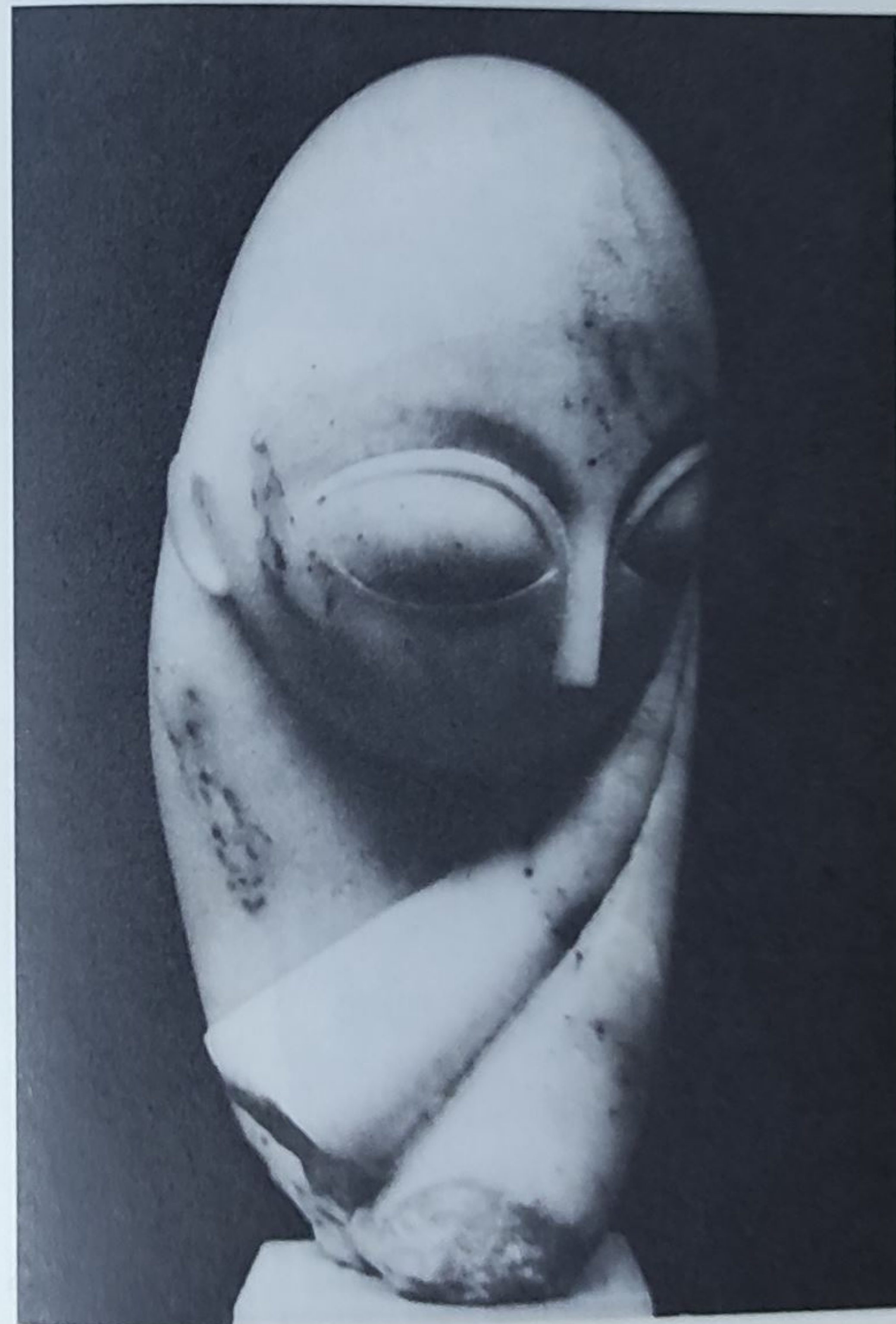
37*, 38*
Narcis,
1910, marmură,
Atelierul lui
Brâncuși.



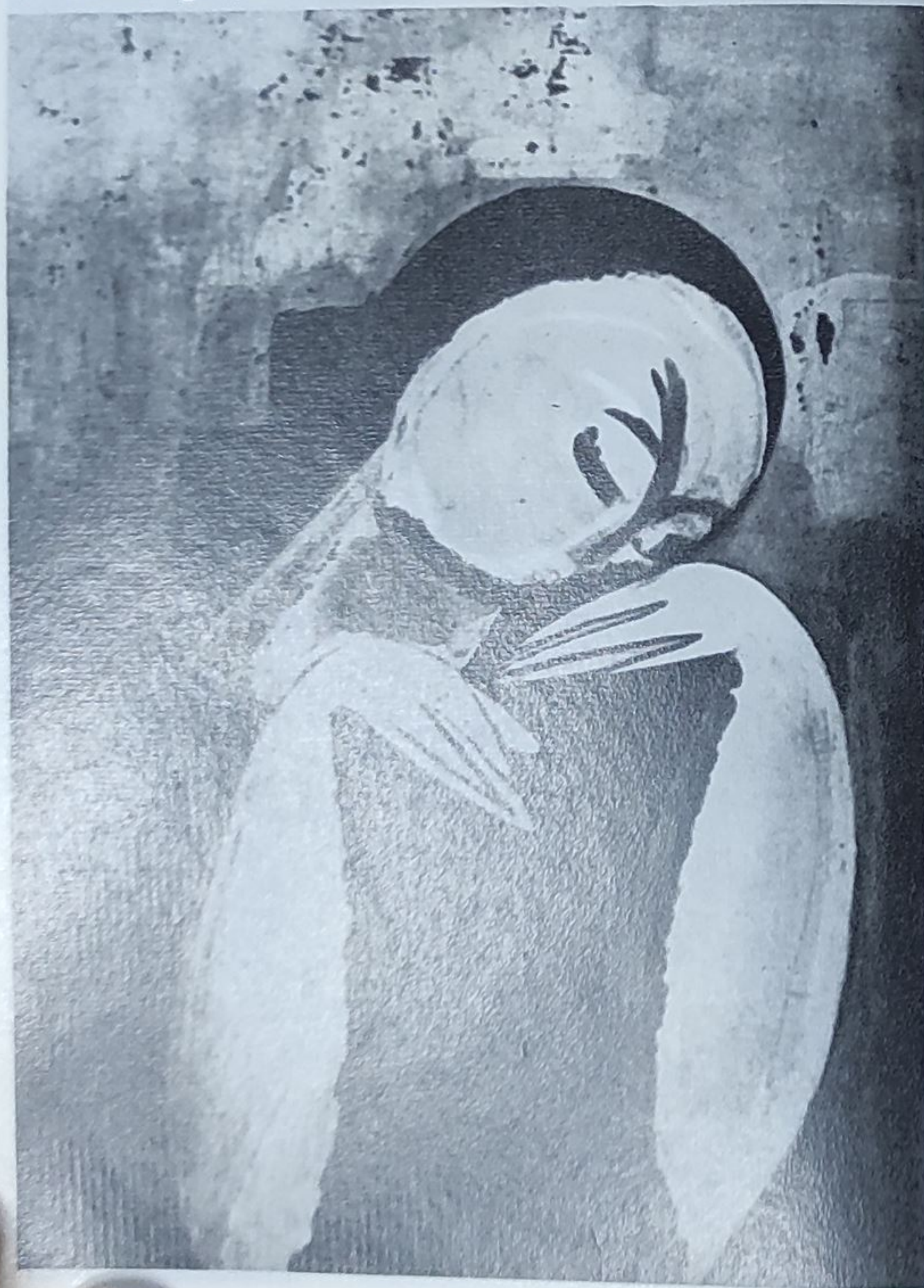


39. *Domnișoara Pogany*, 1912, creion, 54,6 x 41,9 cm.,
Museum of Art. Philadelphia.

40*. *Domnișoara Pogany*, 1913, marmură,
Atelierul lui Brâncuși.



41°. Studiu, guaşă, Atelierul lui Brâncuşi.



42. *Domnişoara Pogany*, 1913, bronz, l. 43,8 cm.,
Museum of Modern Art, New York

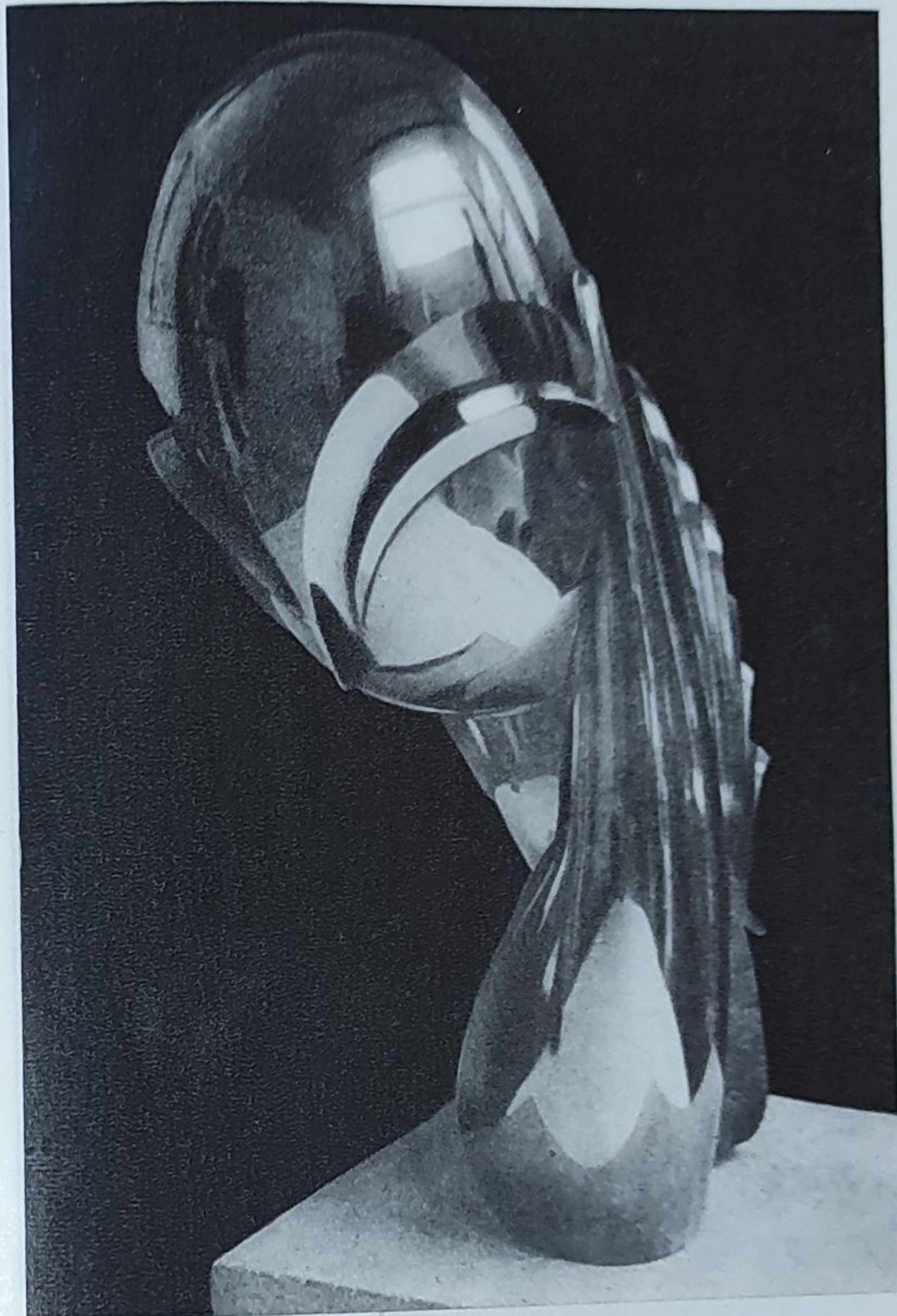
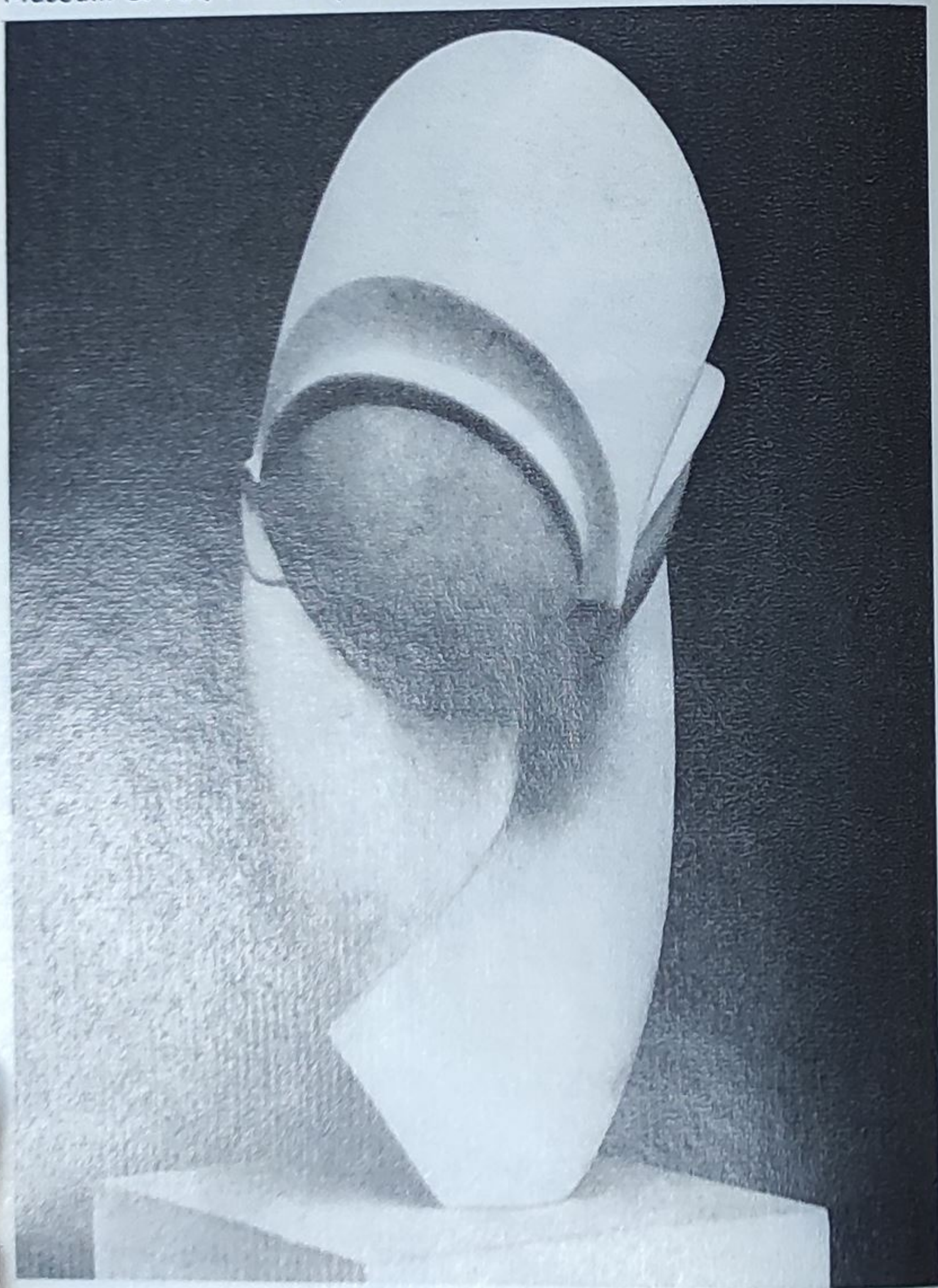


43*. Studiu în creion, Atelierul lui Brâncuși.

44*. *Domnișoara Pogany*, 1919, marmură,
col. Lee A. Ault. New Canaan, Conn.



45. *Domnișoara Pogany*, 1931, marmură, l. 48,3 cm.,
Museum of Art, Philadelphia.



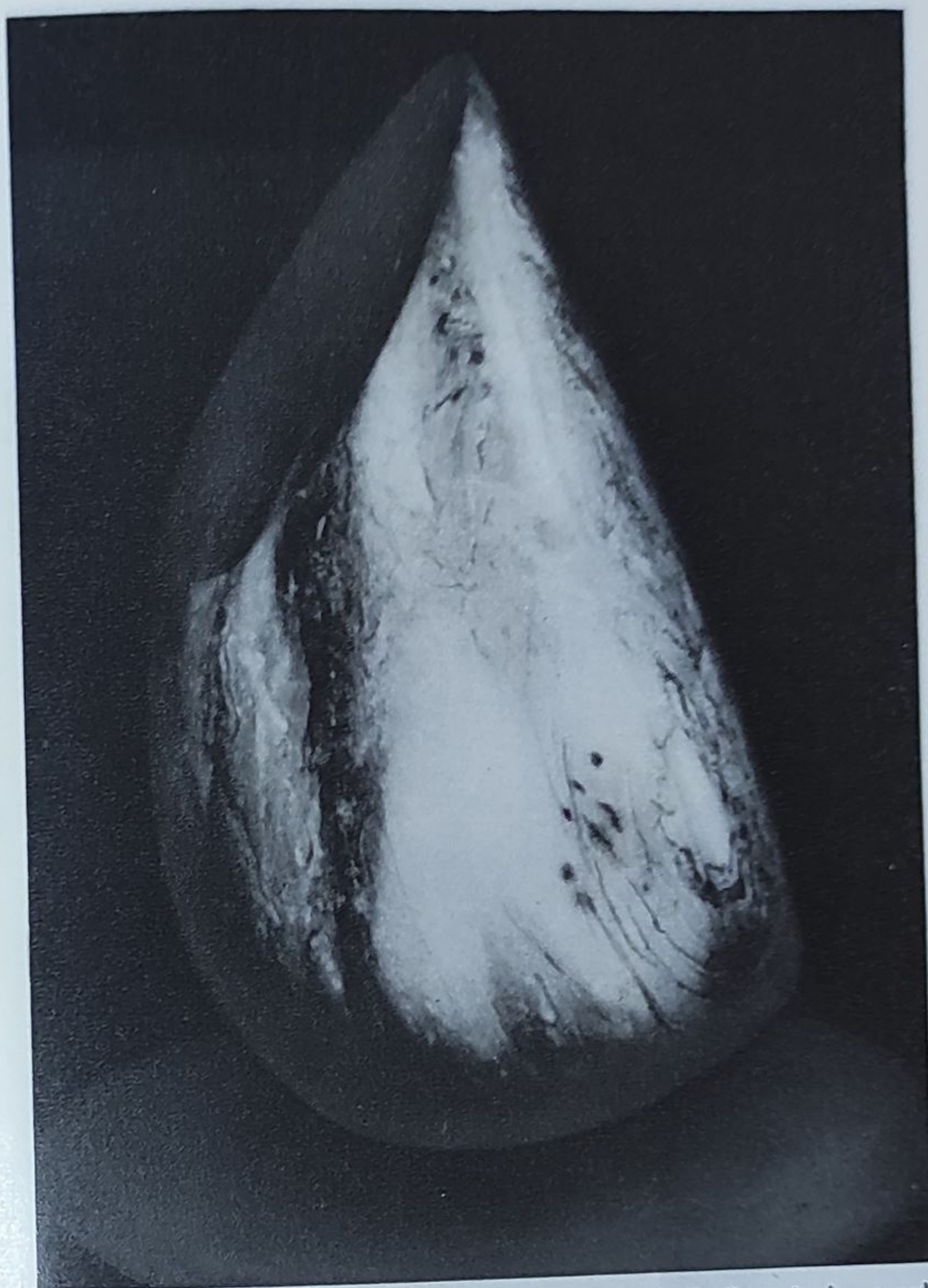
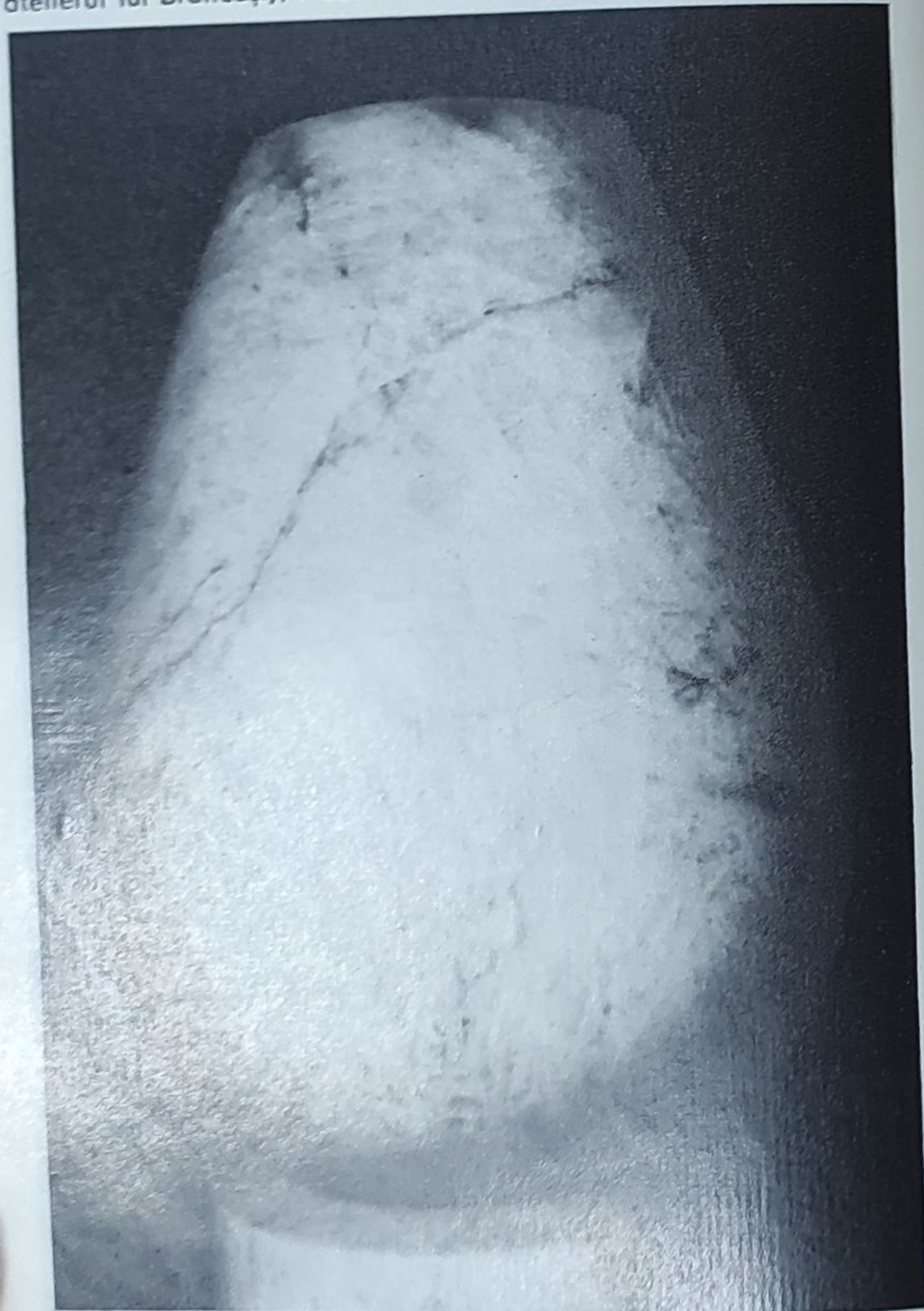
46*. *Domnișoara Pogany*, 1920, bronz polisat, l. 43,1 cm.,
Atelierul lui Brâncuși și Albright Art Gallery, Buffalo.



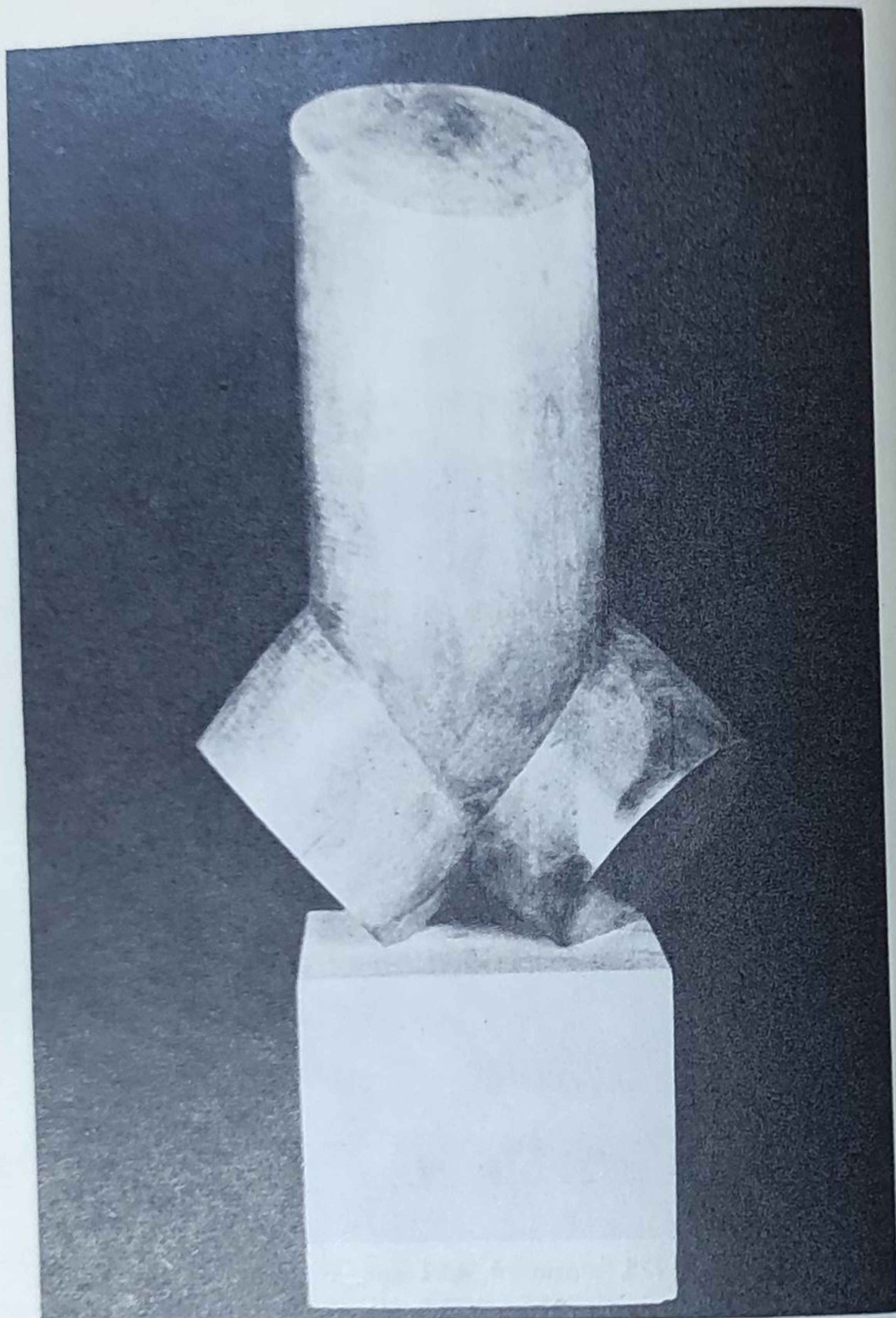
47, 48.
Tors de femme, 1918, onix, l. 54,6 cm.
col. H. P. Roché, Sèvres.



49*. *Tors de fată*, 1922, onix, 34,9 x 17,1 cm., (fotogr. luată în atelierul lui Brâncuși), Museum of Art, Philadelphia.

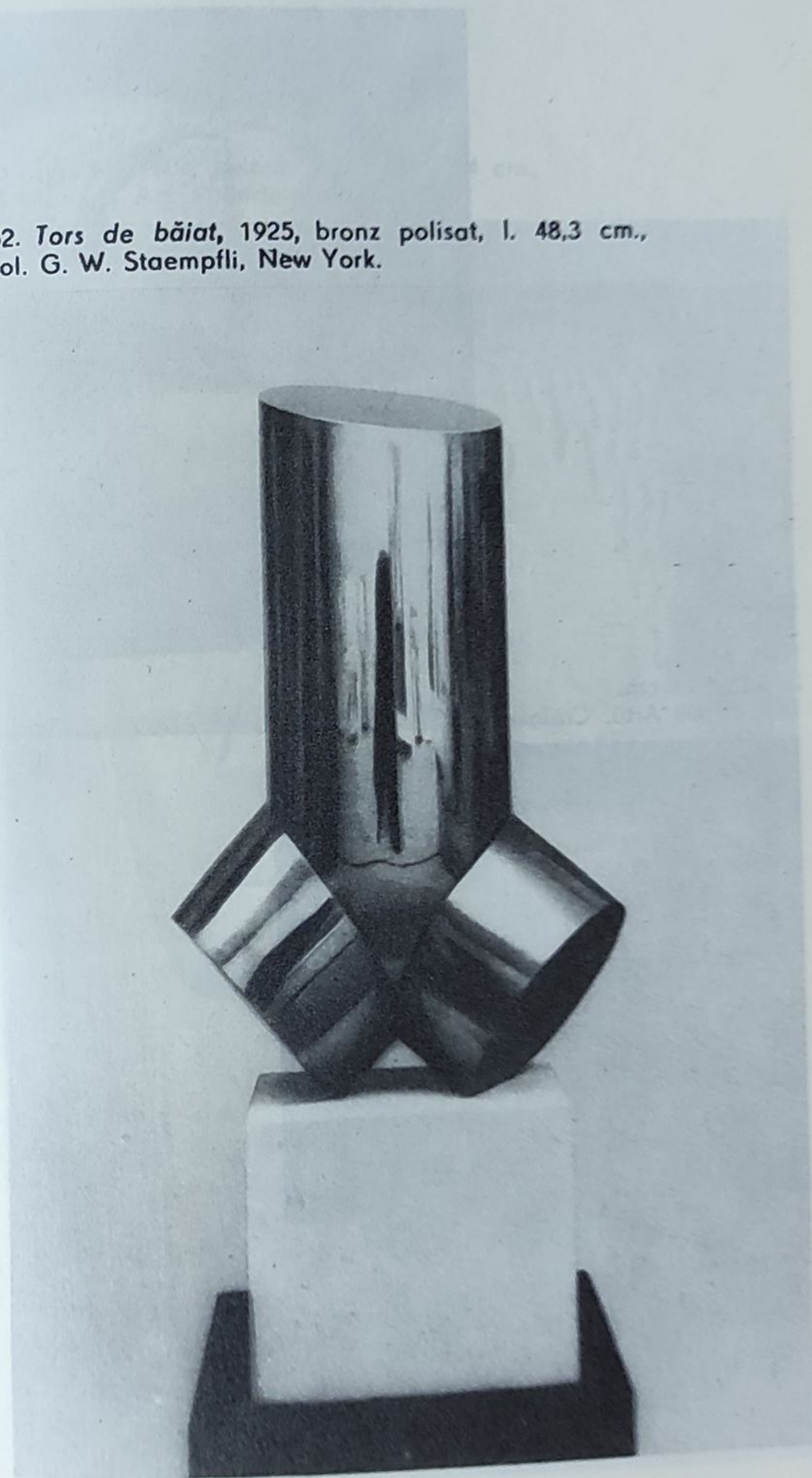


50*. *Păsăruica*, 1925, marmură, 43,1 cm., col. R. Sturgis Ingersoll, Penlllyn, Penn.

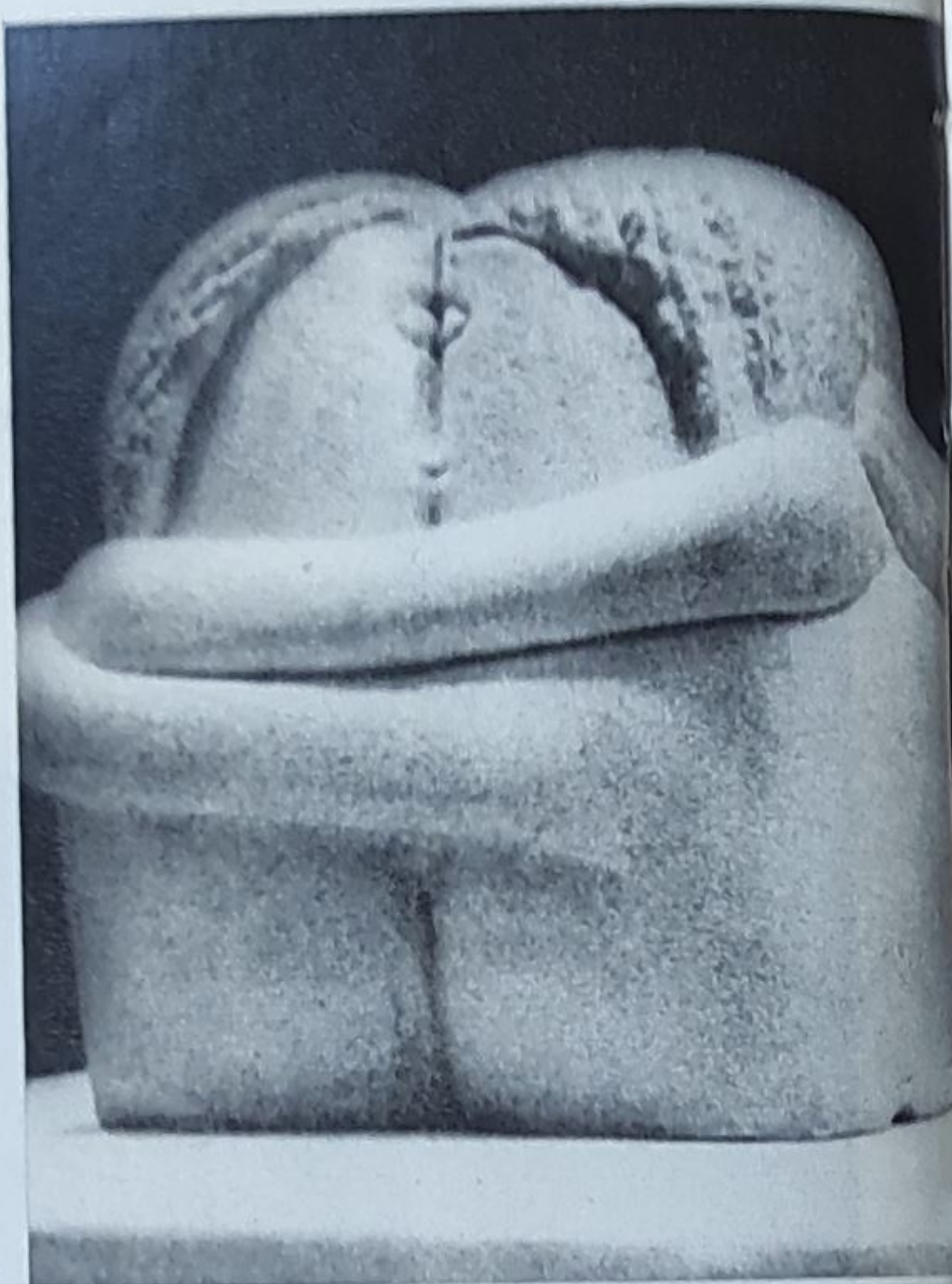


51*. *Tors de băiat*, 1922, arțar, l. 48,3 cm.
Museum of Art, Philadelphia.

52. *Tors de băiat*, 1925, bronz polisat, l. 48,3 cm.,
col. G. W. Staempfli, New York.



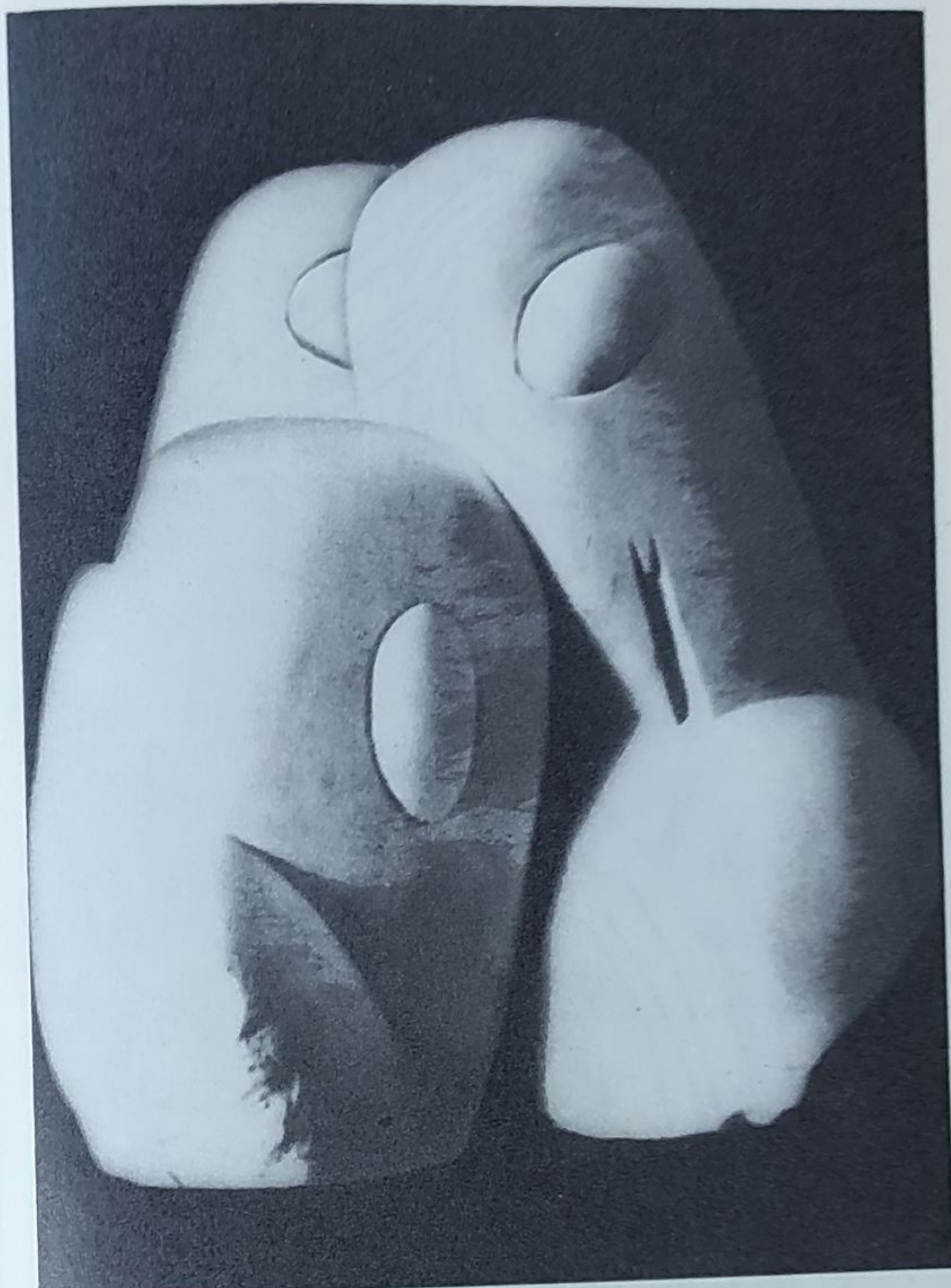
53, 54.
Sărutul,
1908, calcar,
27 x 25 x 16 cm.,
Muzeul de Artă, Craiova



55. Sărutul, 1908, calcar, 58,4 x 33 x 25,4 cm.,
Museum of Art, Philadelphia.



56*. *Sărutul*, 1908, piatră, l. 125 cm.,
Cimitirul Montparnasse, Paris.

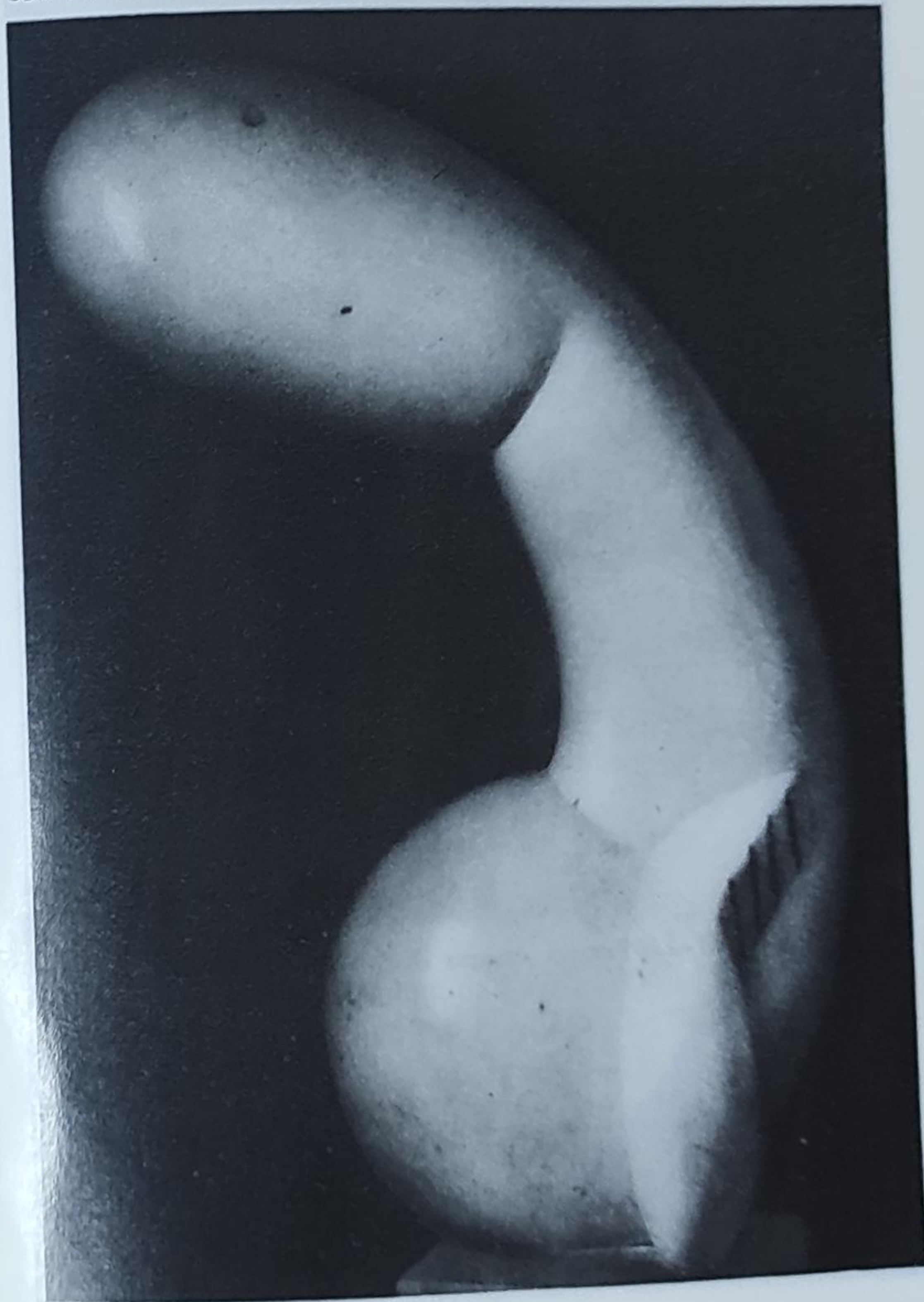


57*. *Trei pinguini*, 1914, marmură, 61 x 53,3 cm.,
Museum of Art, Philadelphia.

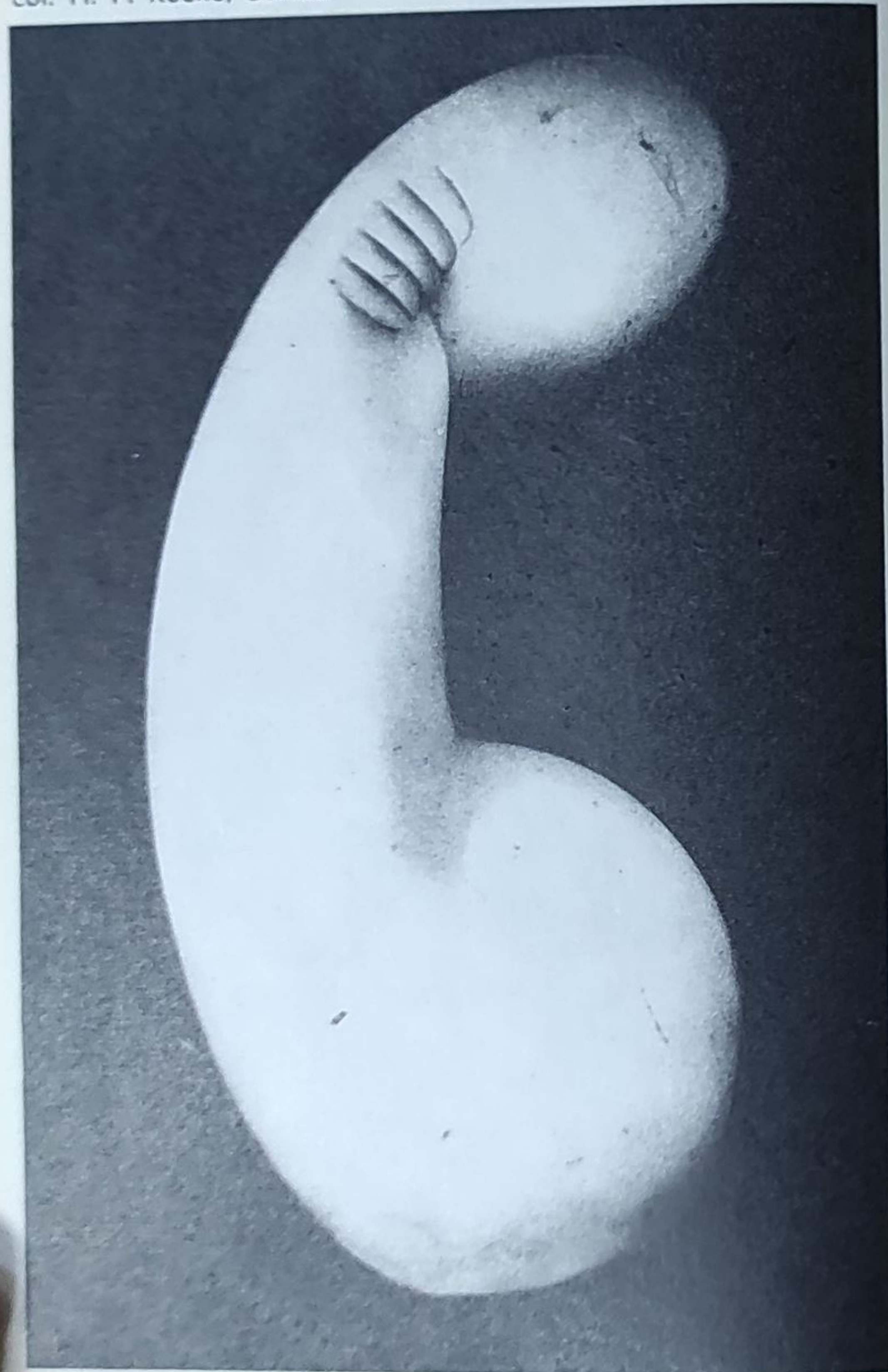


58. Studiu de Hud, desen in guașă, circa 1918–23, 42,5 x 26,4 cm.,
World House Galleries, New York.

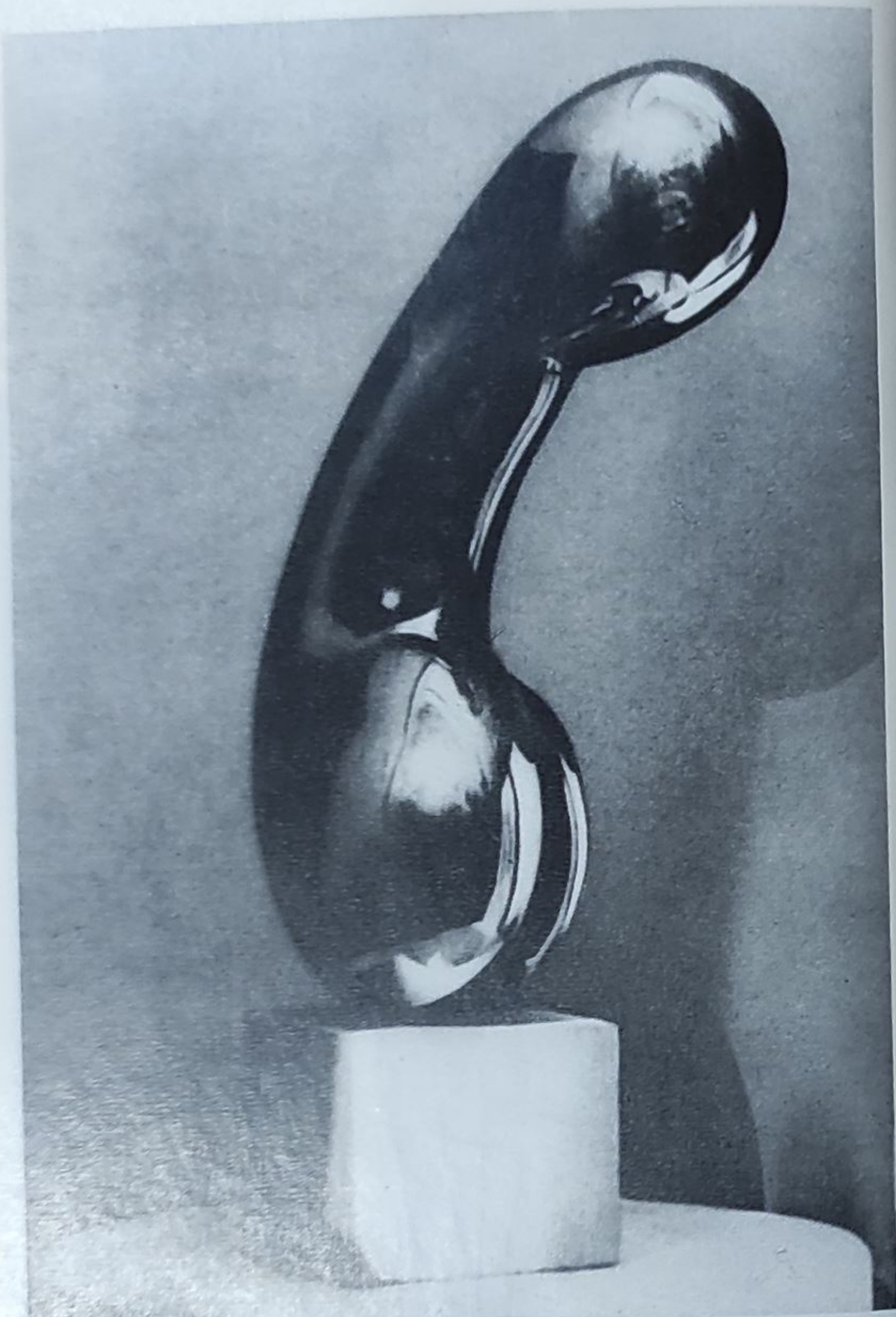
59. Prințesa X, 1918, marmură, l. 73 cm.,
col. H. P. Roché, Sèvres.



60. *Prințesa X*, 1918, marmură, l. 73 cm.,
col. H. P. Roché, Sèvres.



61. Studiu pentru *Prințesa X*, creion, circa 1913–15, 43,1 x 26,4 cm.,
Museum of Art, Philadelphia.

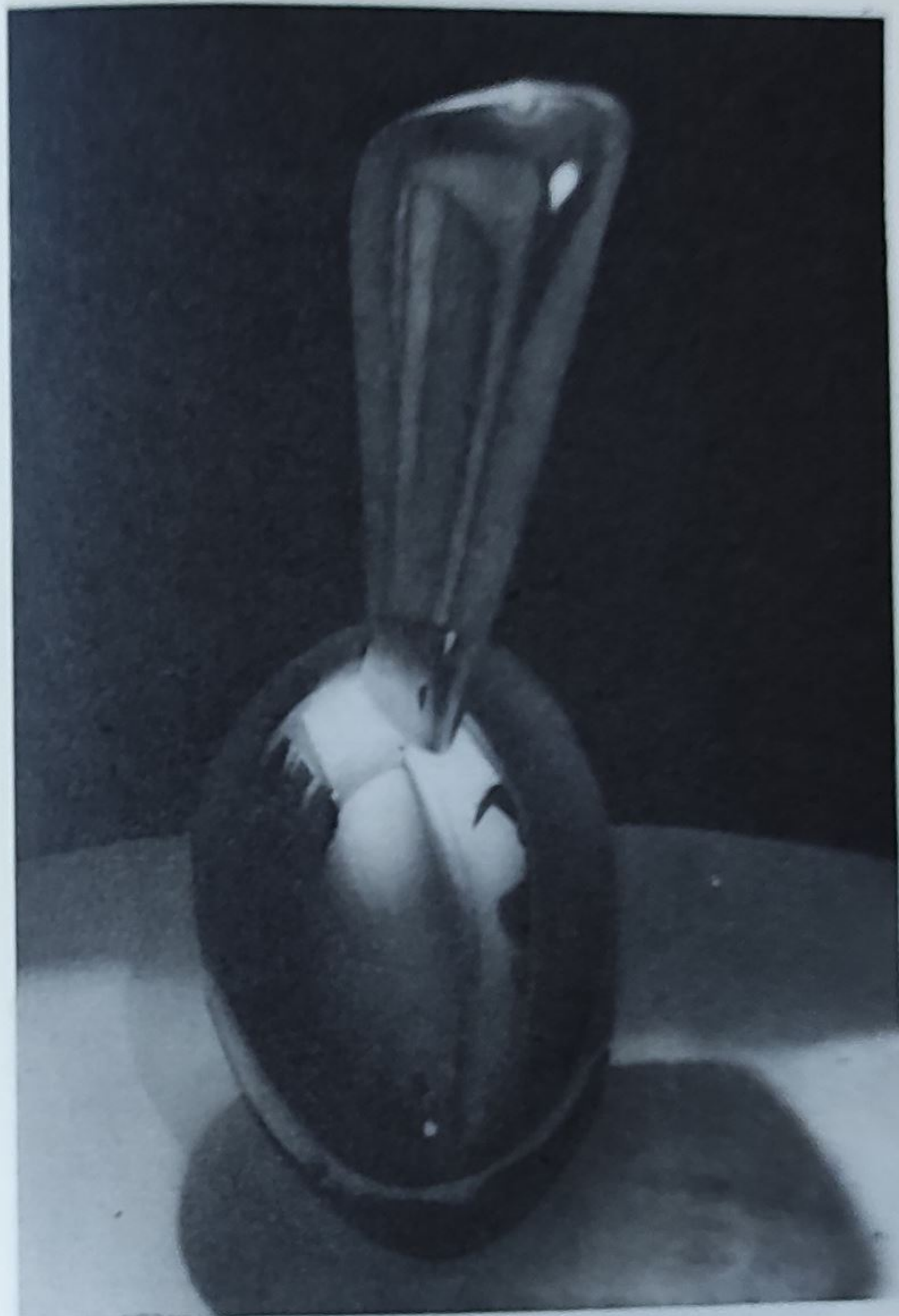
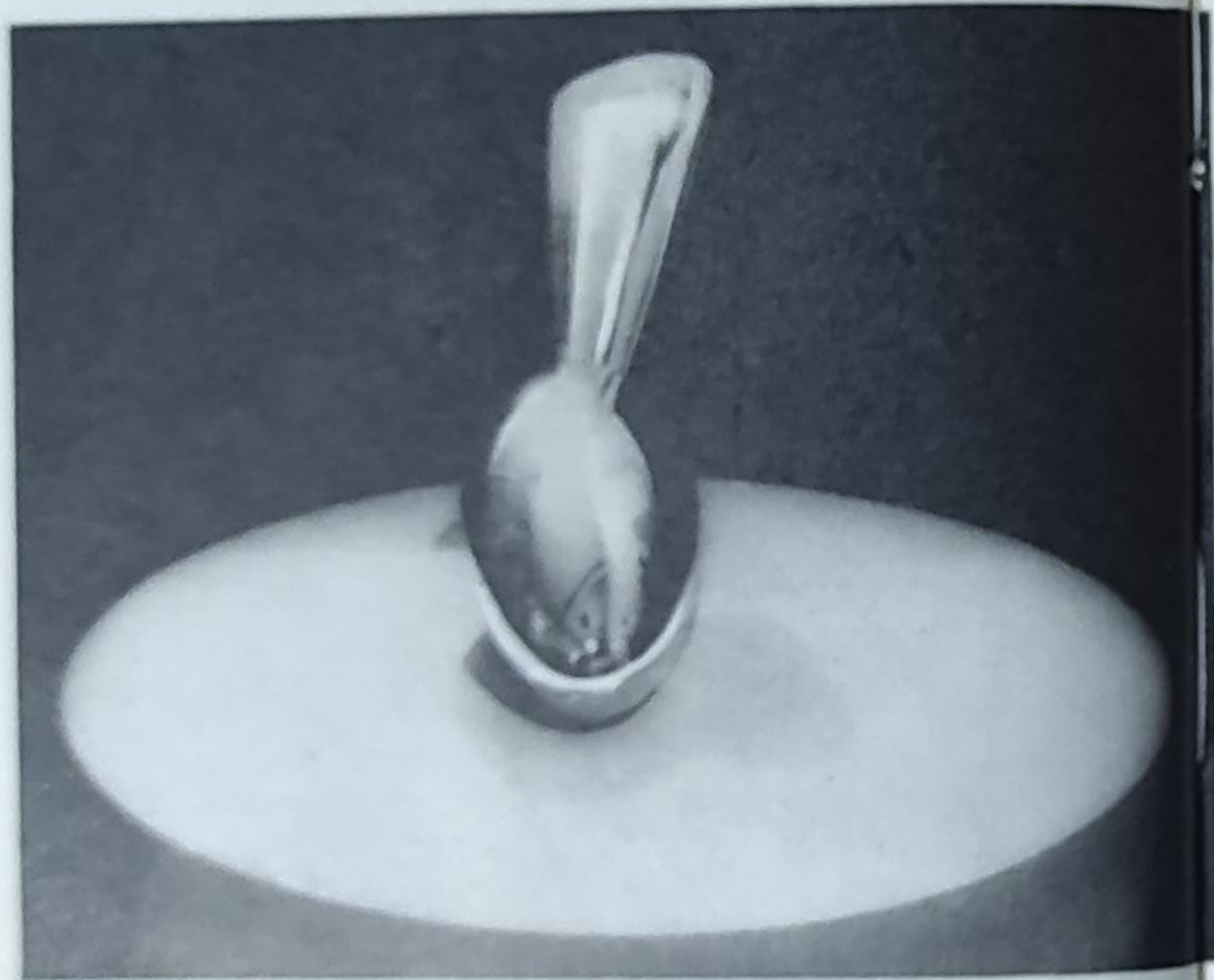


62. Prințesa X, 1918, bronz polisat, l. 56 cm.,
Museum of Art, Philadelphia.

63. Studiu, tuș, 50,2 x 31,1 cm.,
World House Galleries, New York.

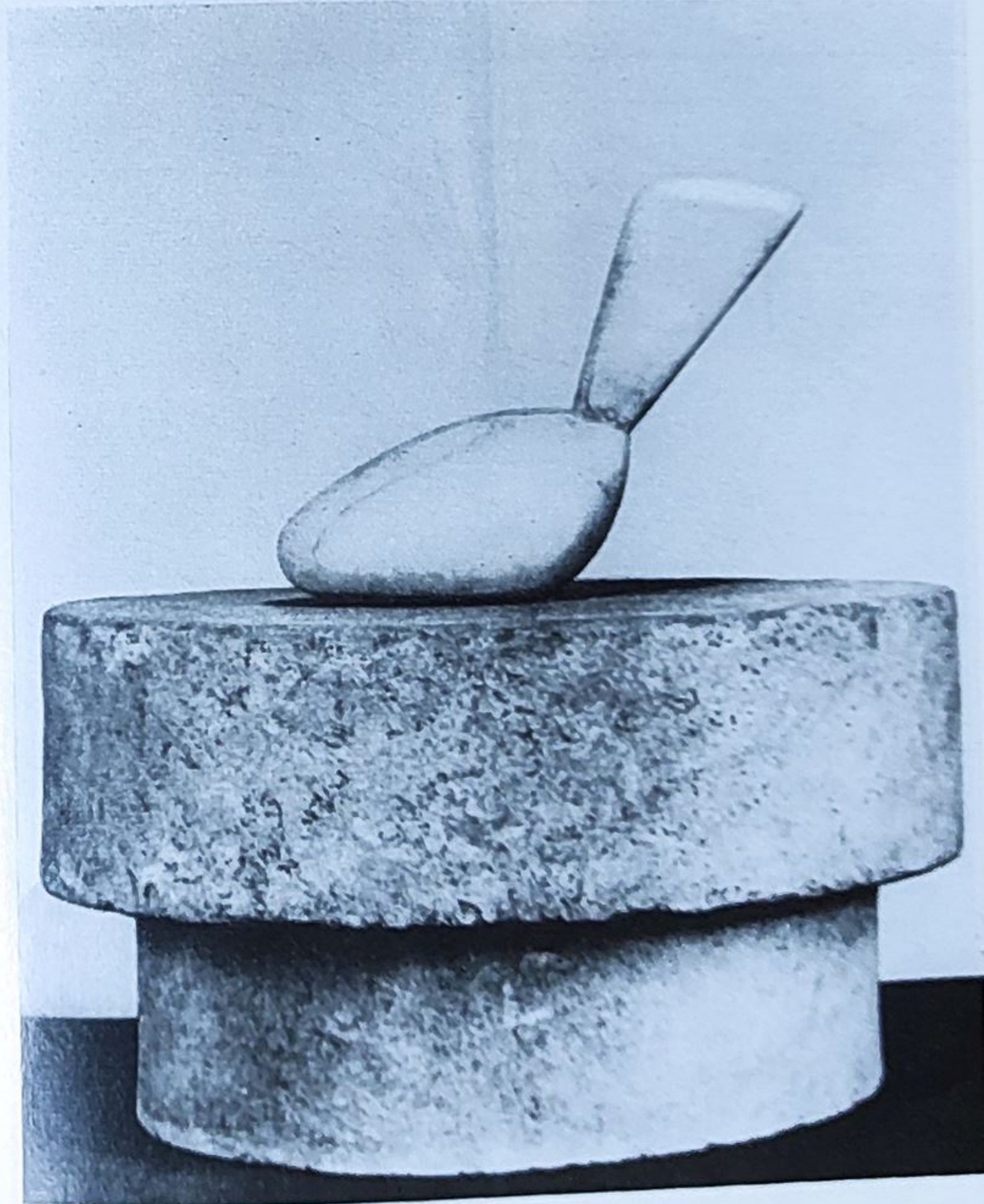


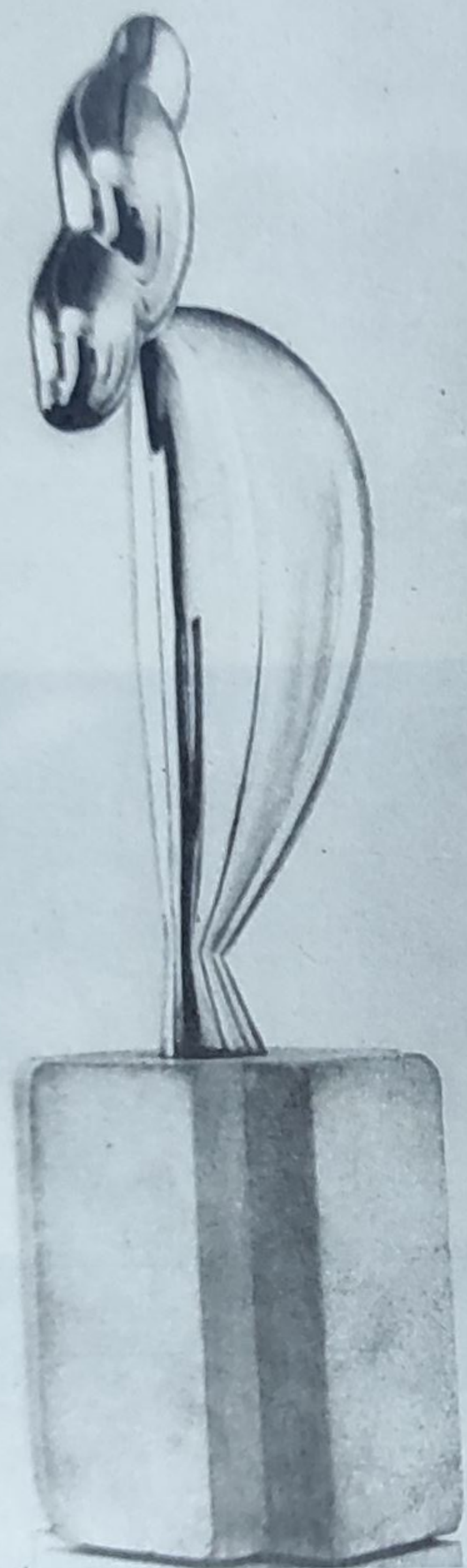
64*, 65*.
Leda. 1924, bronz polisat, l. 69 cm.
Atelierul lui Brâncuși.





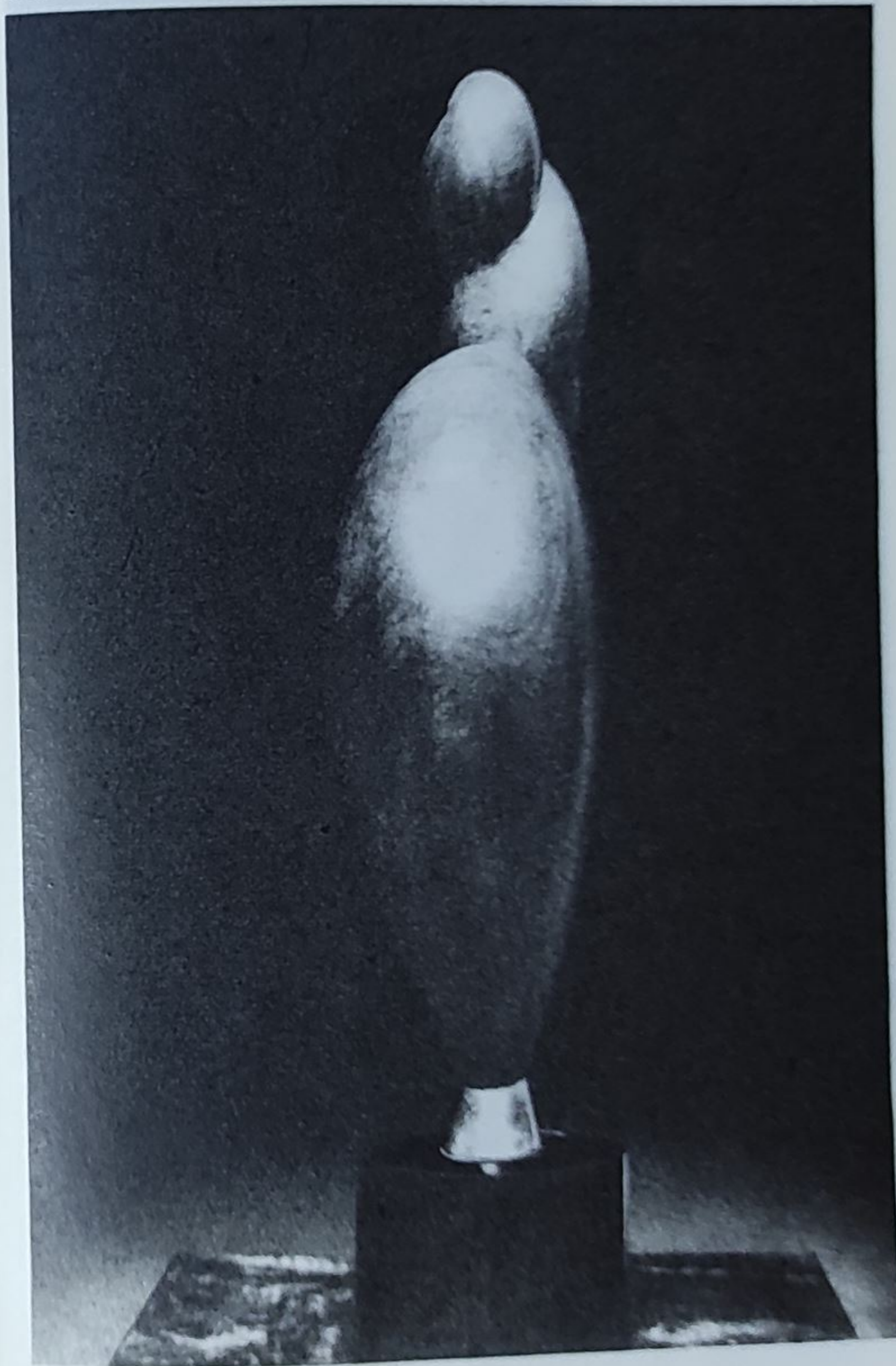
66, 67.
Leda, 1923, marmură, 66 x 48,3 cm., cu soclu l. 131,4 cm.,
The Art Institute, Chicago.





68. *Tinără solistică* N. C., circa 1928, bronz polisat, l. 79,7 cm., col. Fr. Stafford, New York.

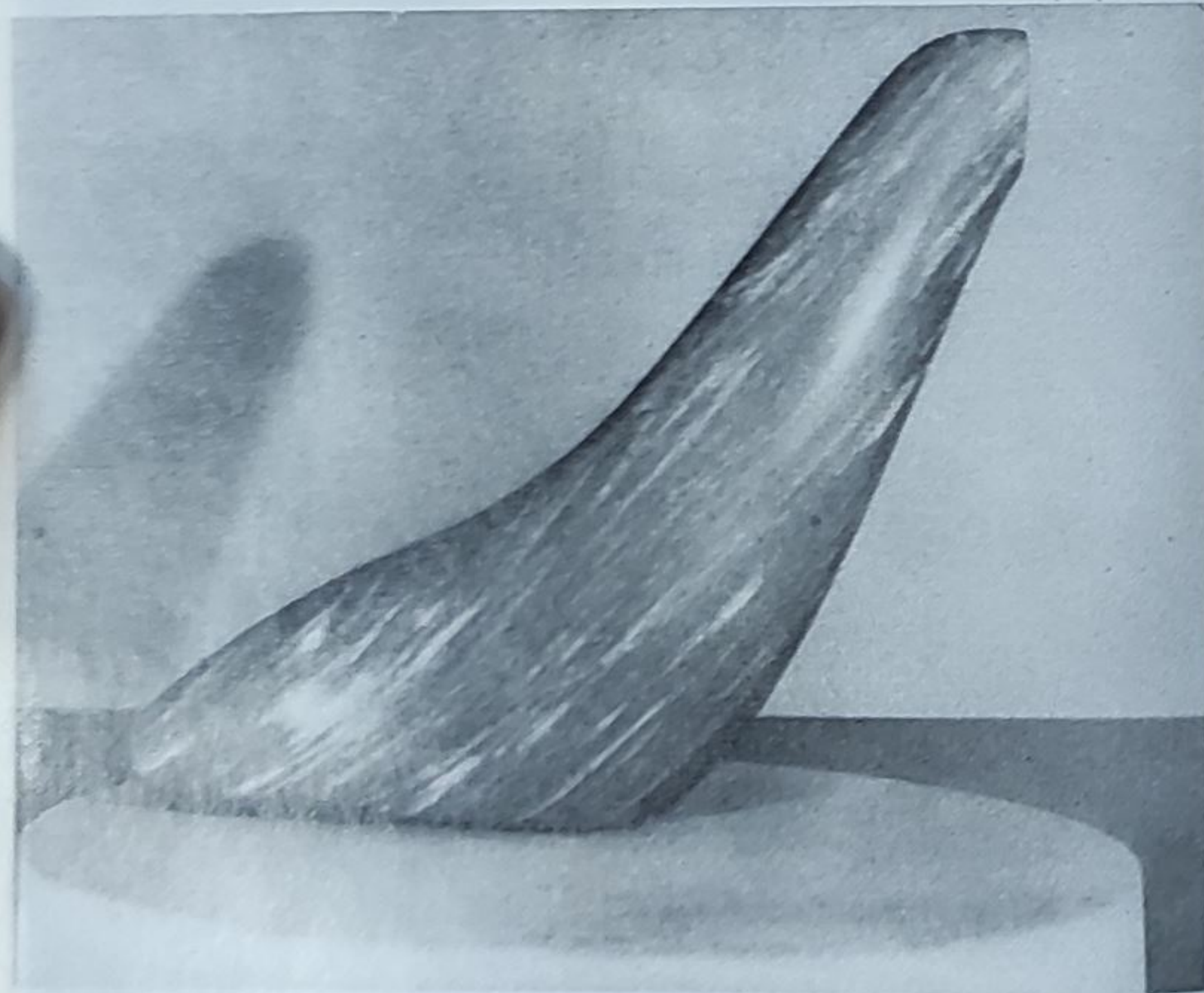
69°. *Tinără solistică* N. C., 1925, lemn, cu soclu l. 74,3 cm., col. D-na Marcel Duchamp, New York.



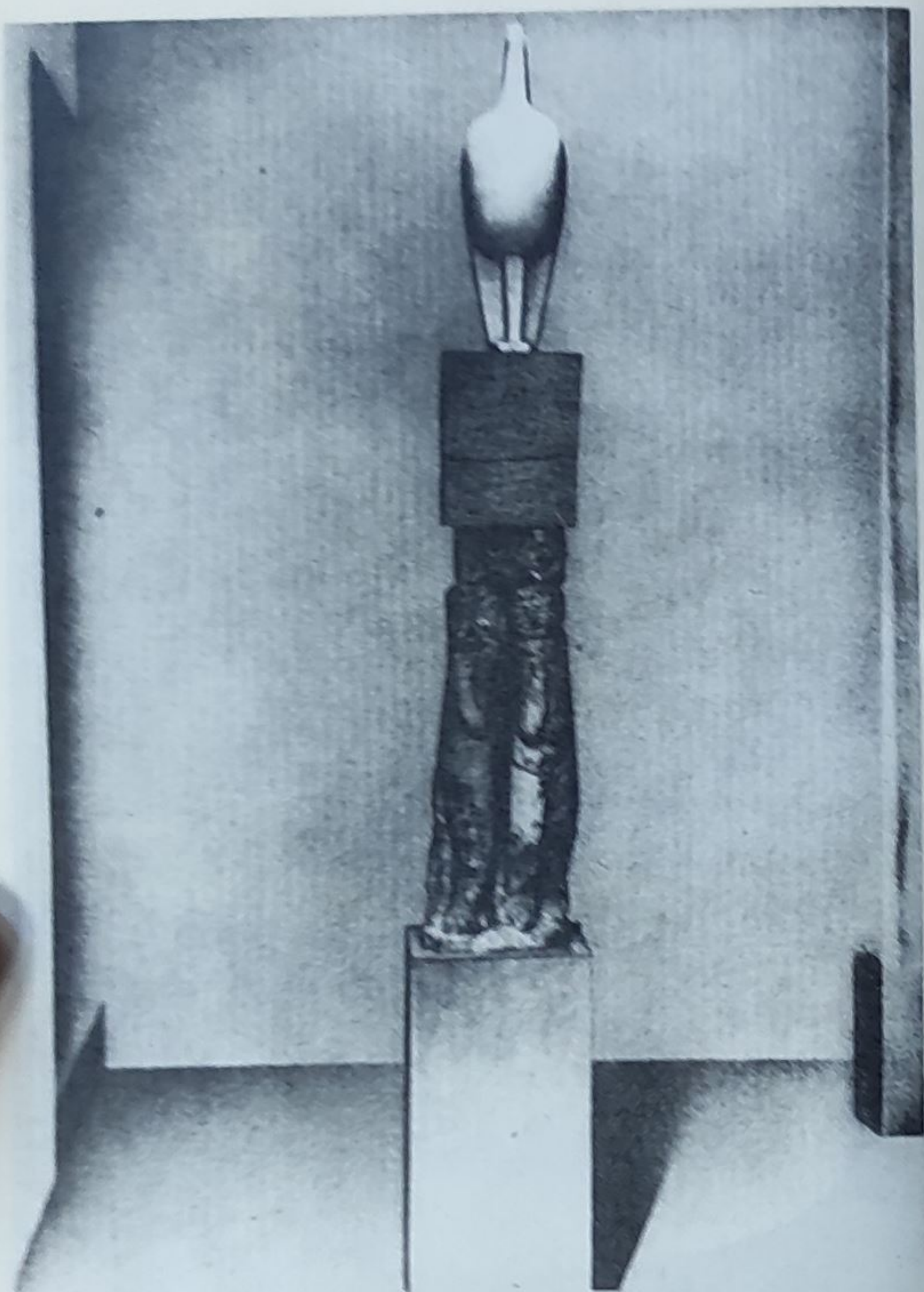
70. *Miracolul*, 1936
marmură, Atelierul
lui Brâncuși.



71. *Foca*, 1943,
marmură,
160 x 110 x 34 cm.,
Musée National
d'Art Moderne, Paris.



72. *Miracolul*, 1936, marmură, l. 152,4 cm.,
expusă la S. R. Guggenheim, New York, în 1955.

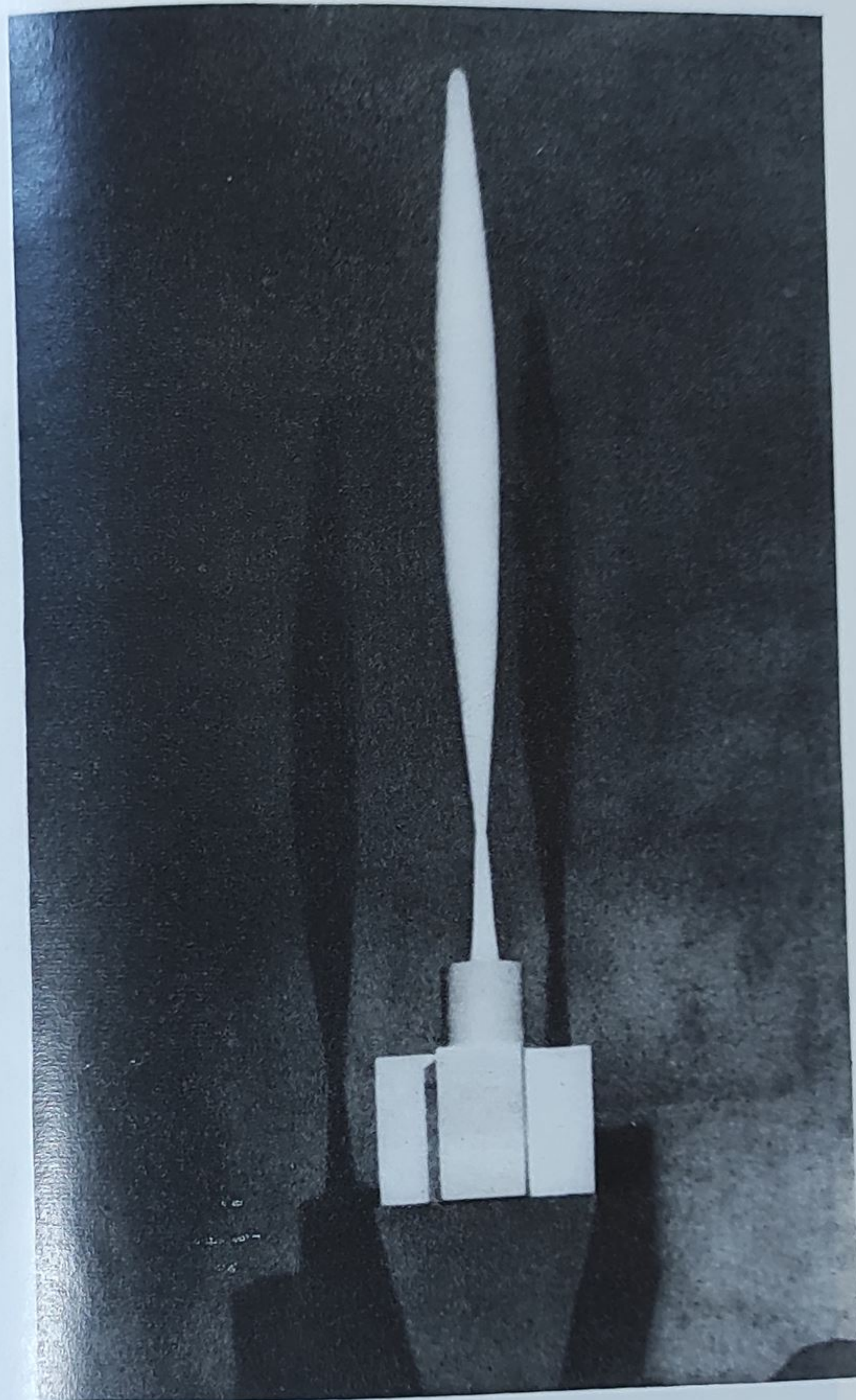
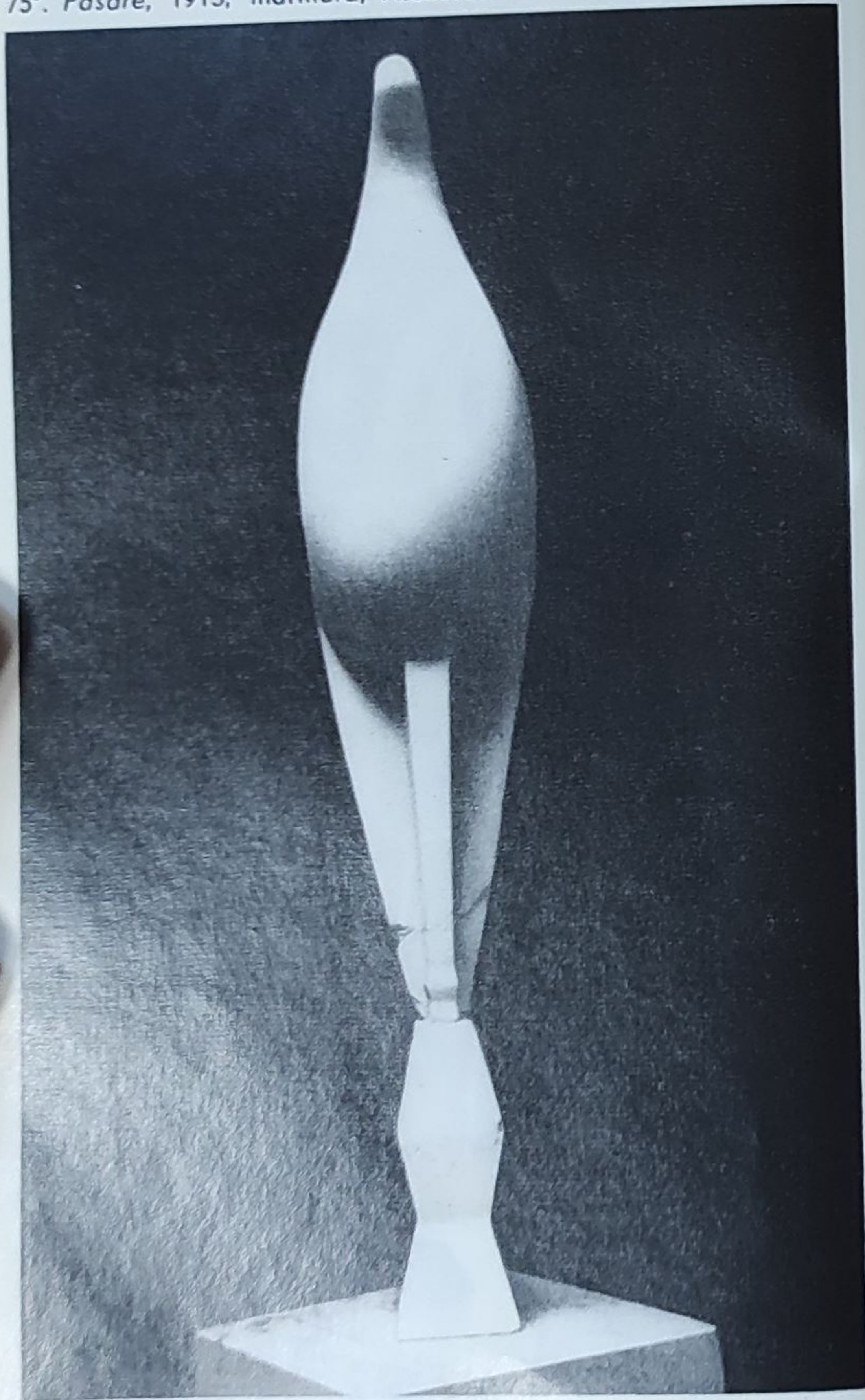


73. *Măiastra*, 1912, marmură, l. 55,9 cm., cu cele 3 socluri : 177,8 cm., Museum of Modern Art, New York.

74. *Măiastra*, 1912, bronz, l. 75 cm., col. Peggy Guggenheim, Veneția.



75°. *Pasăre*, 1915, marmură, Atelierul lui Brâncuși.

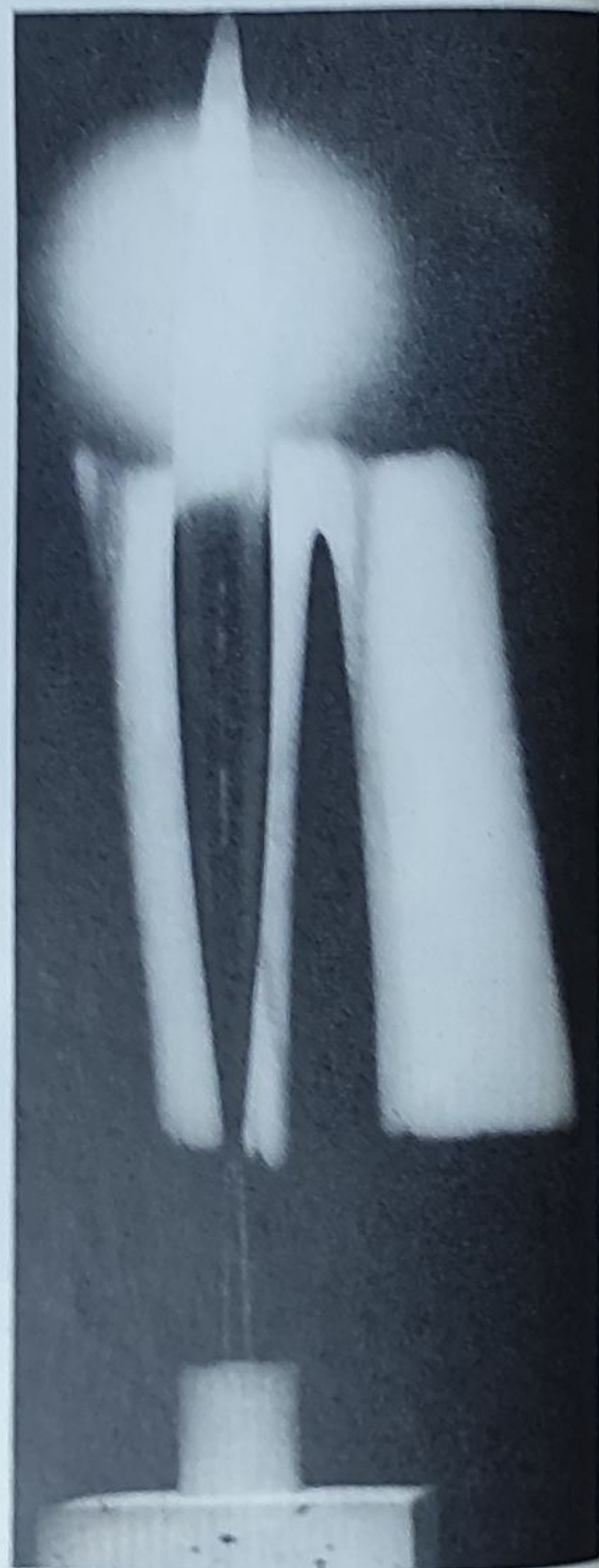


76°. *Pasăre*, 1925, marmură, col. D-na E. Meyer, Mount Kisco, New York.

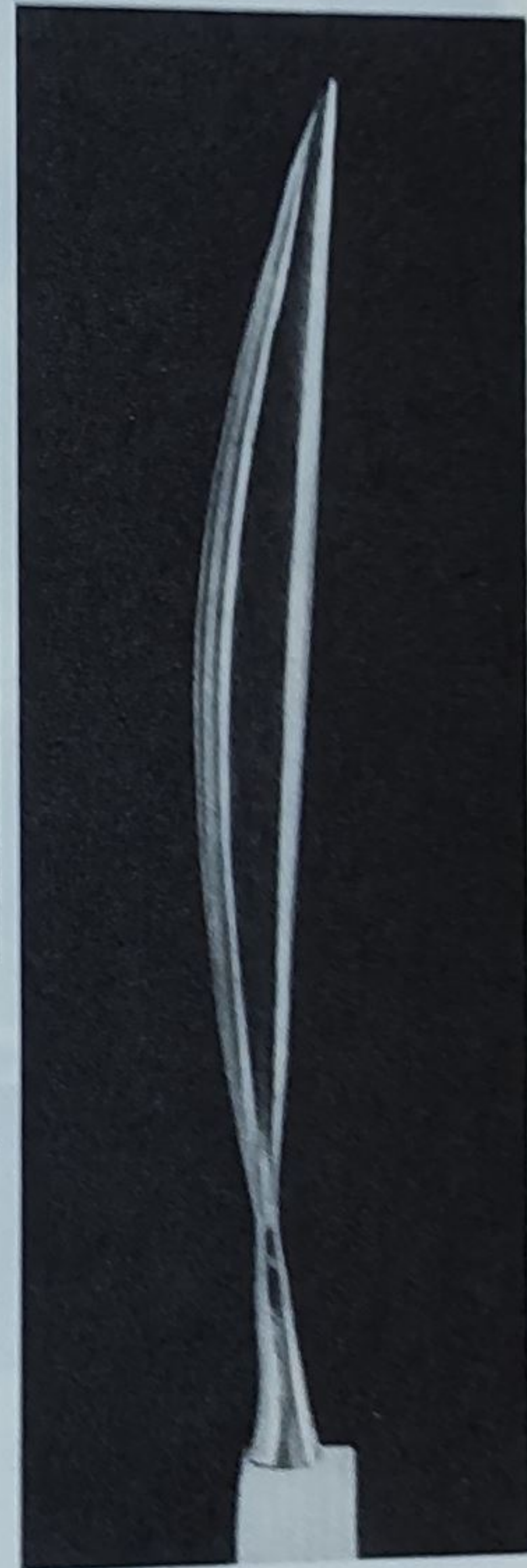


77. Pasăre, 1933-37,
marmură neagră,
Indoi, India.

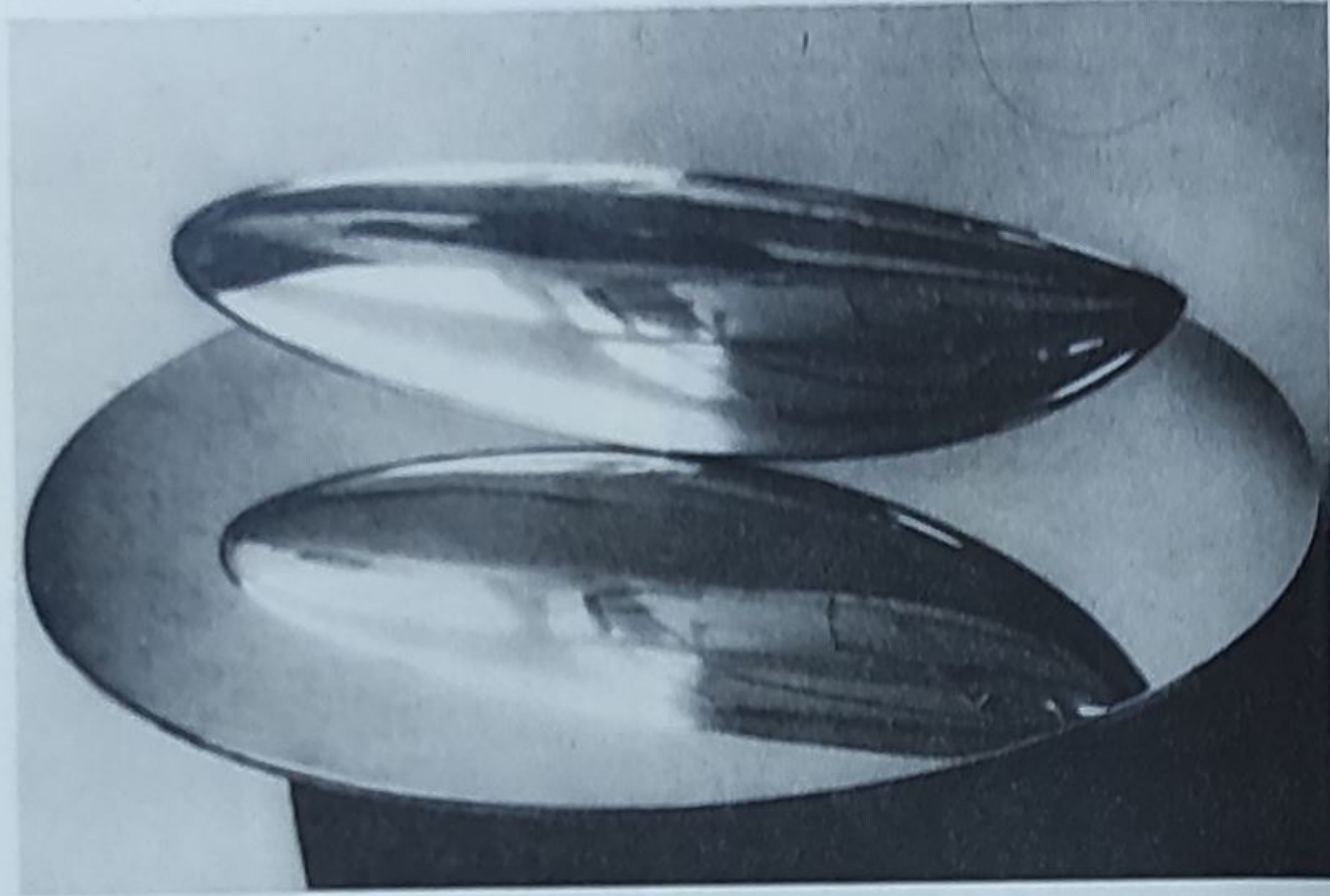
78. Pasăre, 1940,
bronz polisat,
Atelierul lui
Brâncuși.



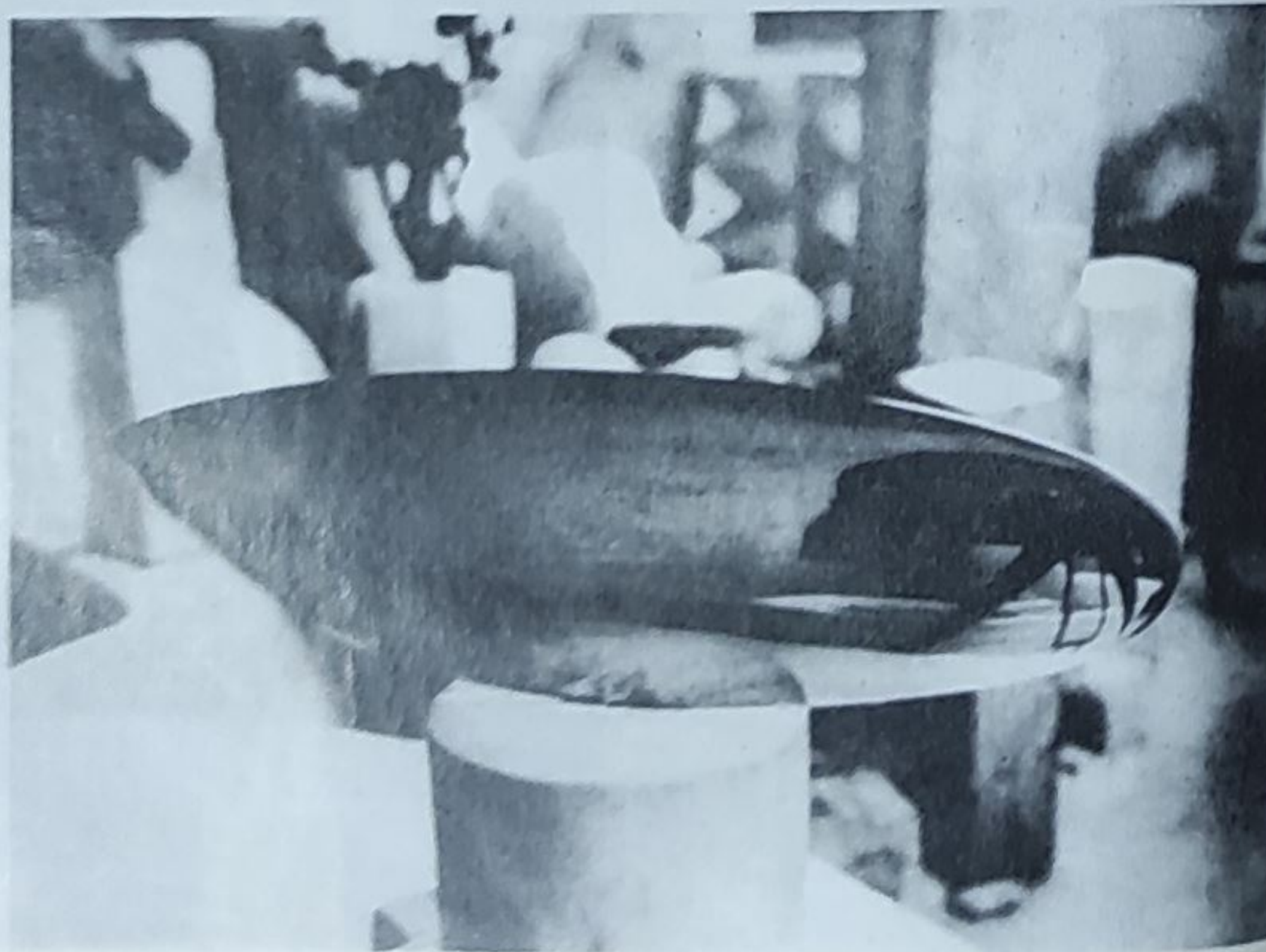
79, 80.
Pasăre, 1940,
bronz polisat,
l. 150 cm., col.
Peggy Guggenheim
Veneția.



81. *Pește*, 1926, bronz polisat, Atelierul lui Brâncuși.



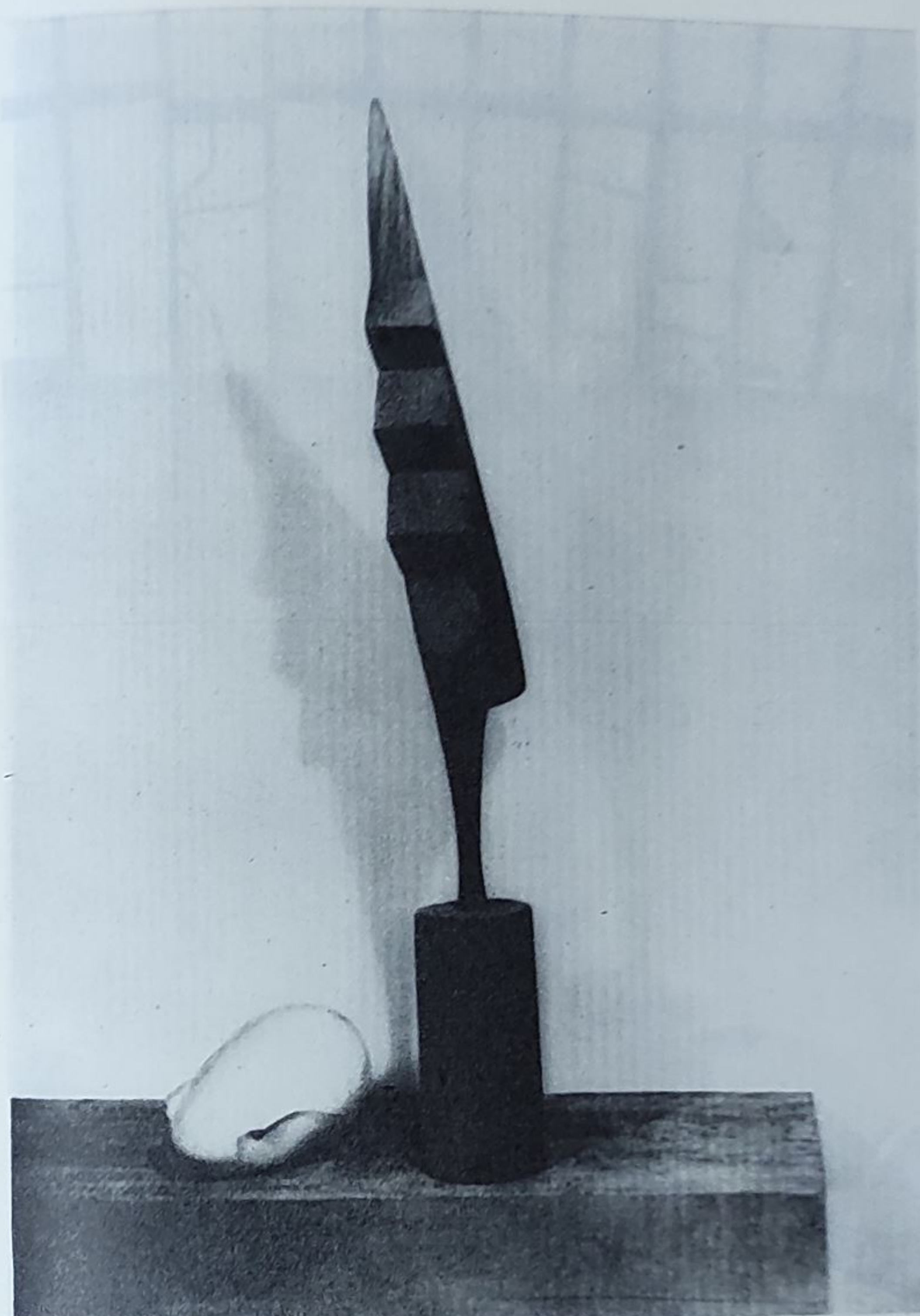
82*. *Pește*, 1926, bronz polisat, L. 30,5 cm., fotogr. luată în atelierul lui Brâncuși, col. D-na H. Clausen Rodman, New York.



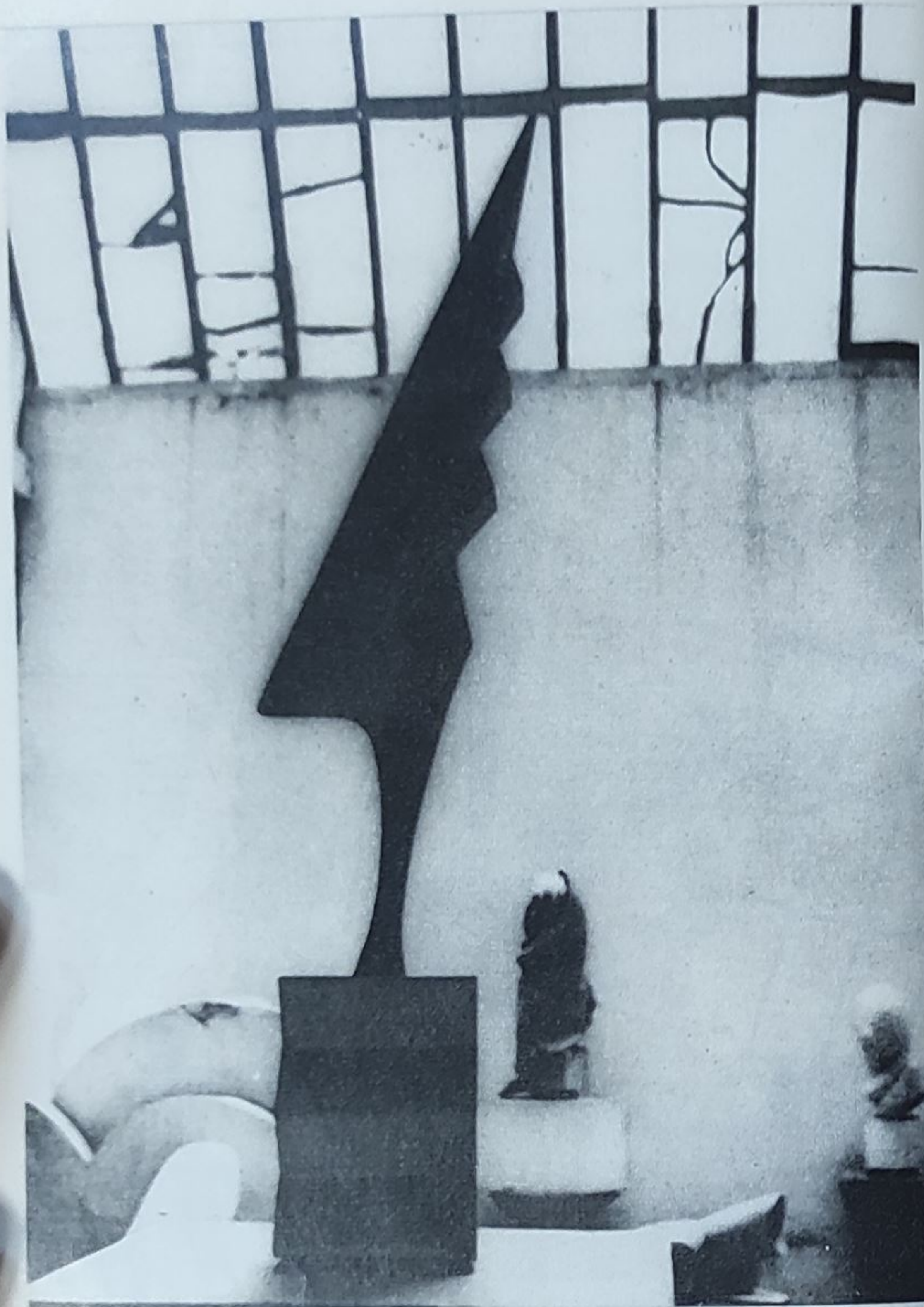
83*. *Pește*, 1918–28, marmură albastră-verde, l. 53,3 cm., L. 180 cm., Museum of Modern Art, New York.



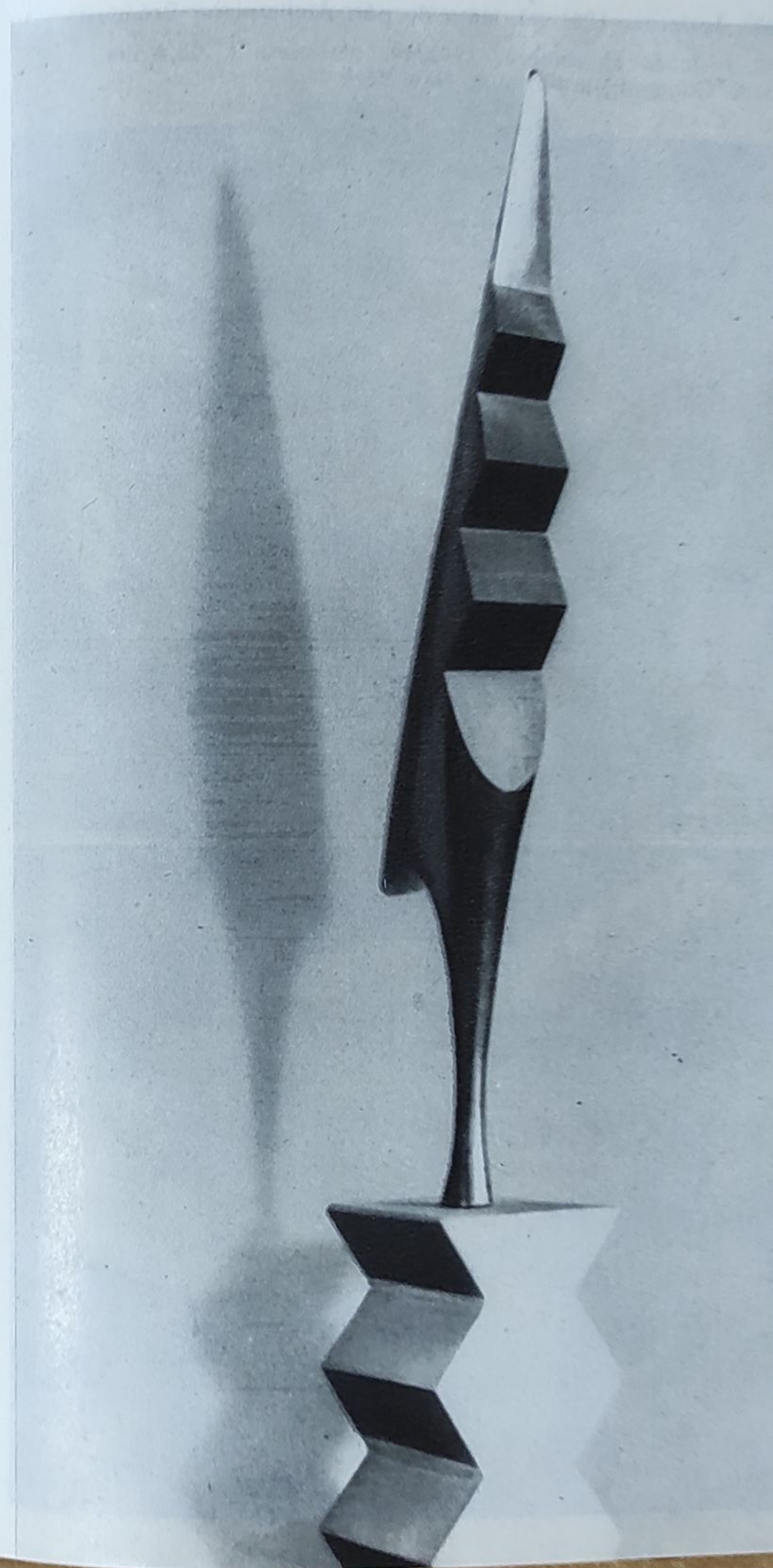
84. Atelier 1955. *Cocoși* (1924–1941), *Pasăre* (1915),
Timiditate (circa 1935).



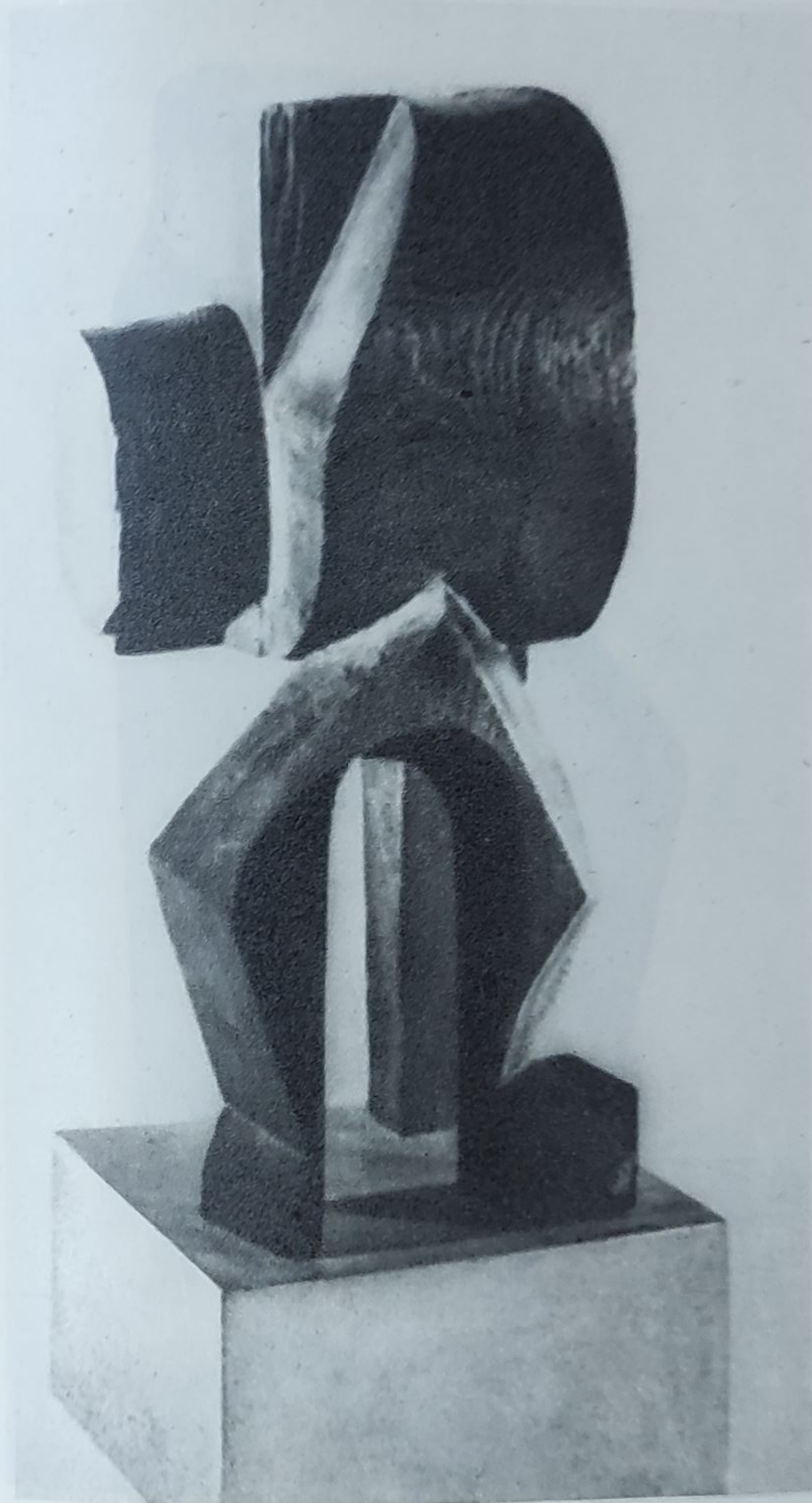
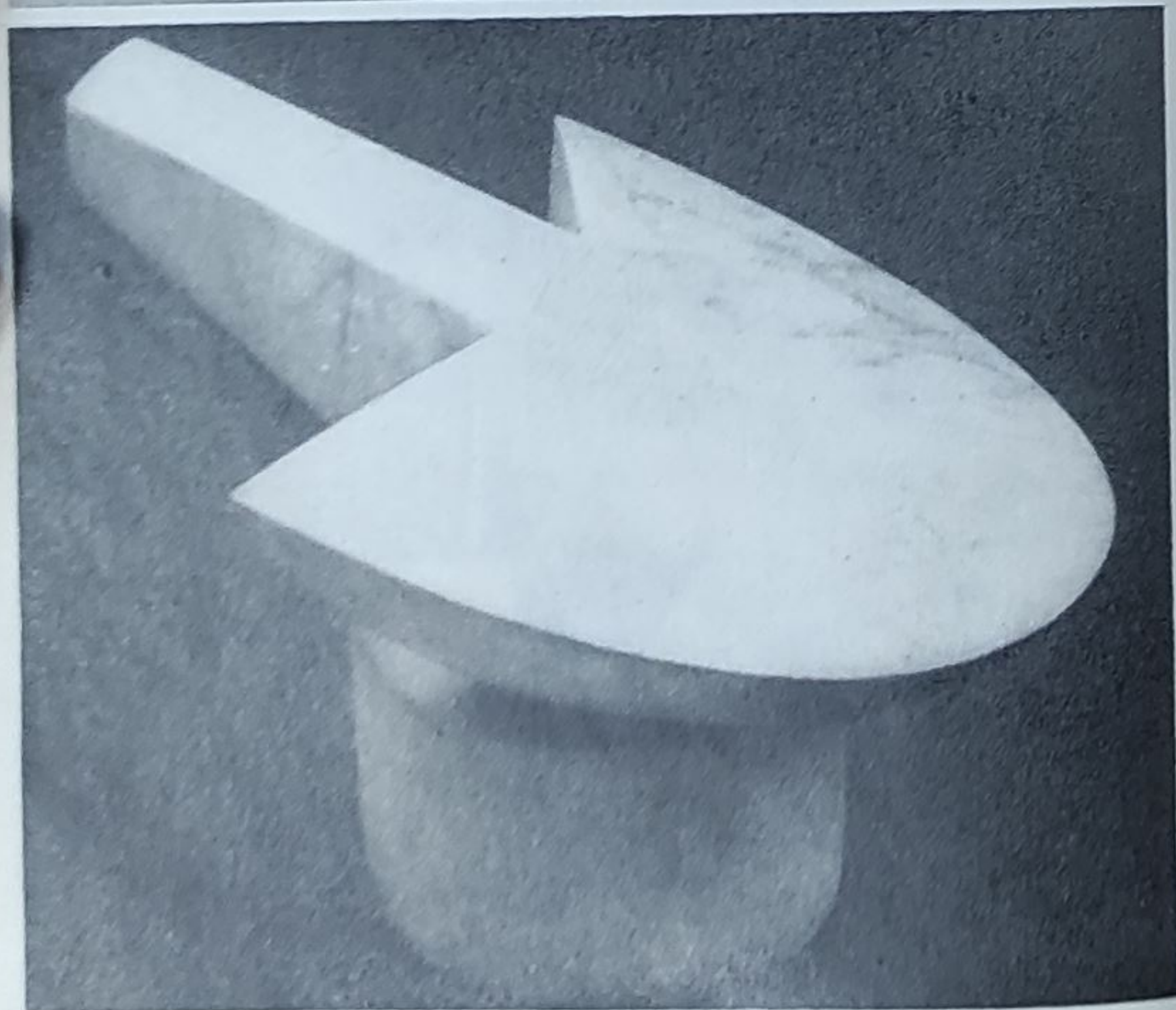
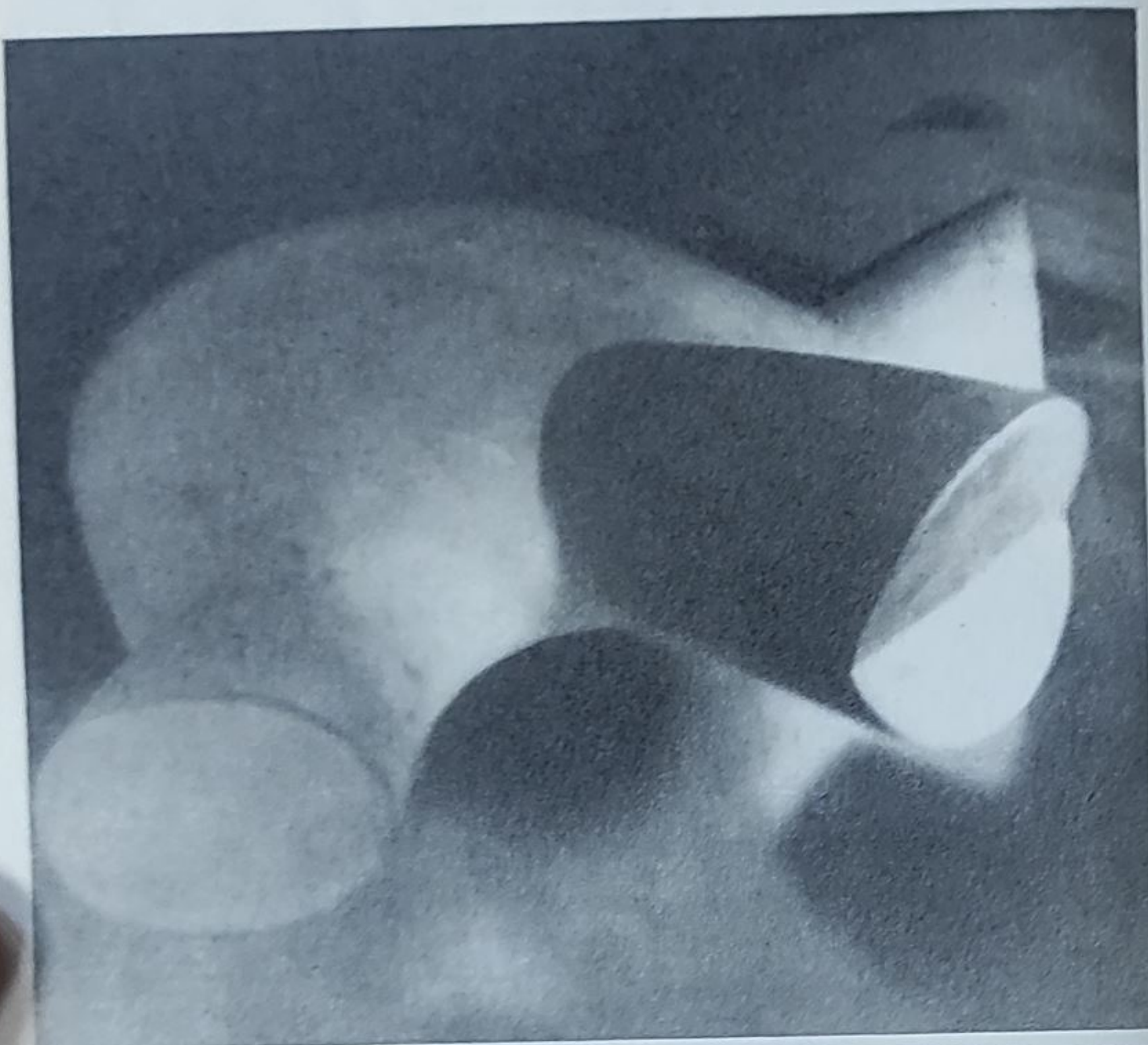
85*. *Cocoșul*, 1924, lemn de nuc.



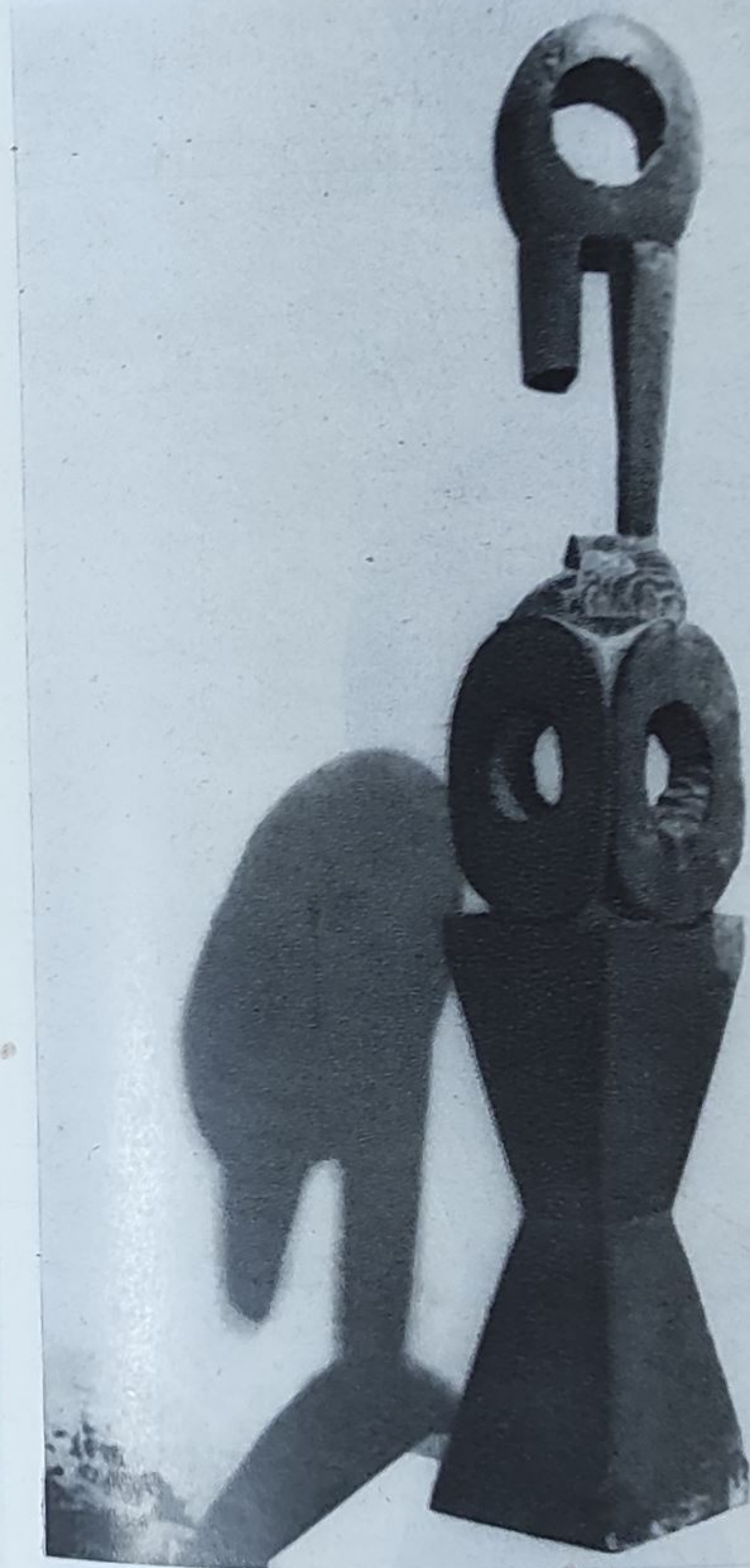
86. *Cocoșul*, 1941, bronz polisat, Atelierul lui Brâncuși.
87. *Cocoșul*, 1941, bronz polisat, 103 x 21 x 11 cm.,
Musée National d'Art Moderne, Paris.



88°. *Testoasa*, 1941–43, lemn de păr, Atelierul lui Brâncuși.
89. *Testoasa zburătoare*, 1943/44, marmură, l. 58,4 cm.,
S. R. Guggenheim Museum, New York.



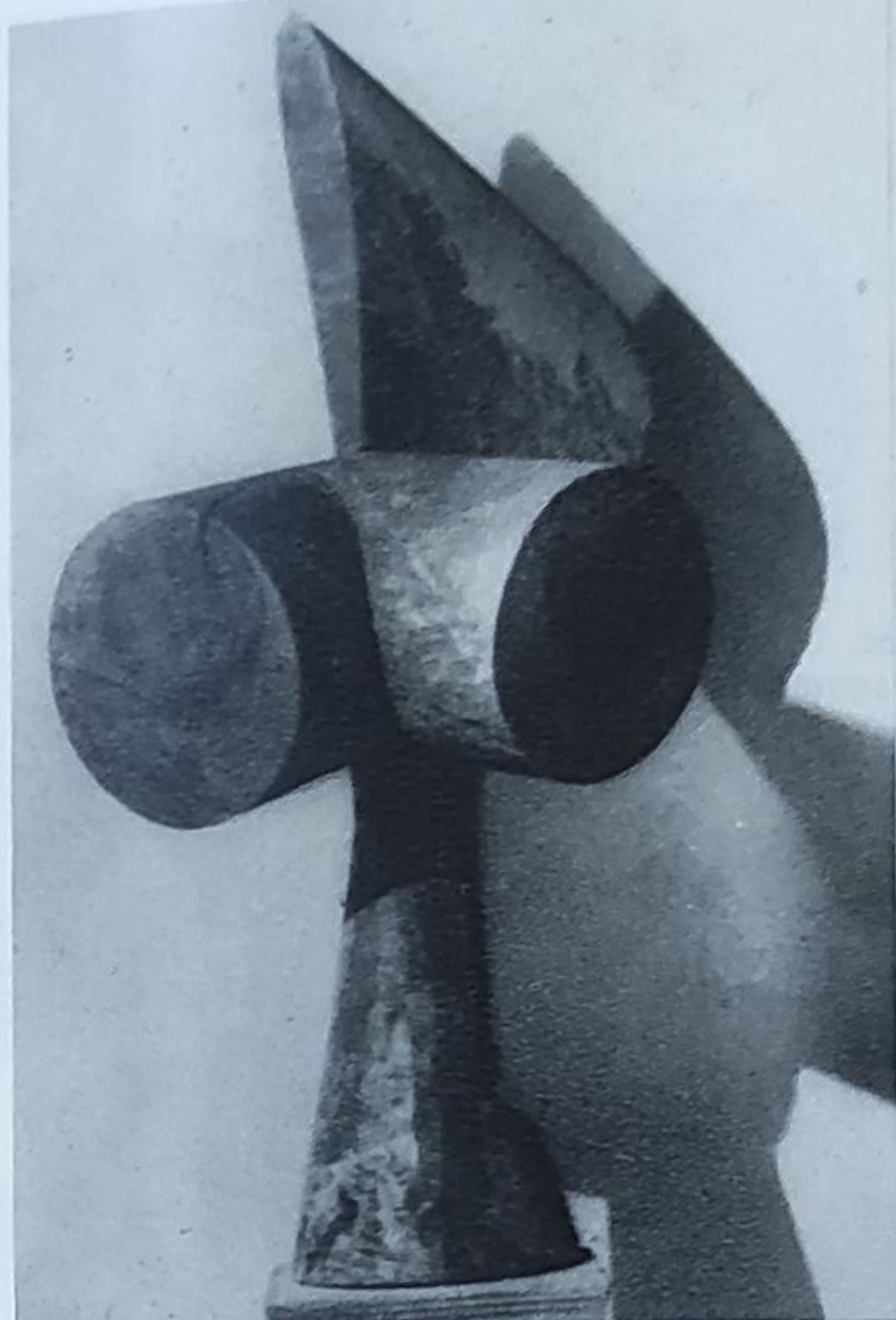
90, 91°. *Fiul risipitor*, 1914, stejar, l. 44,5 cm.,
Museum of Art, Philadelphia.



92*, 93*.
Himeră, 1915–18, lemn, l. 92,7 cm., (l. soclu : 60,3 cm.).
 Museum of Art, Philadelphia.



94, 95*, 96*,
Vrăjitoarea, 1914-23, lemn, cu soclu : 188,6 cm.,
 S. R. Guggenheim Museum, New York.

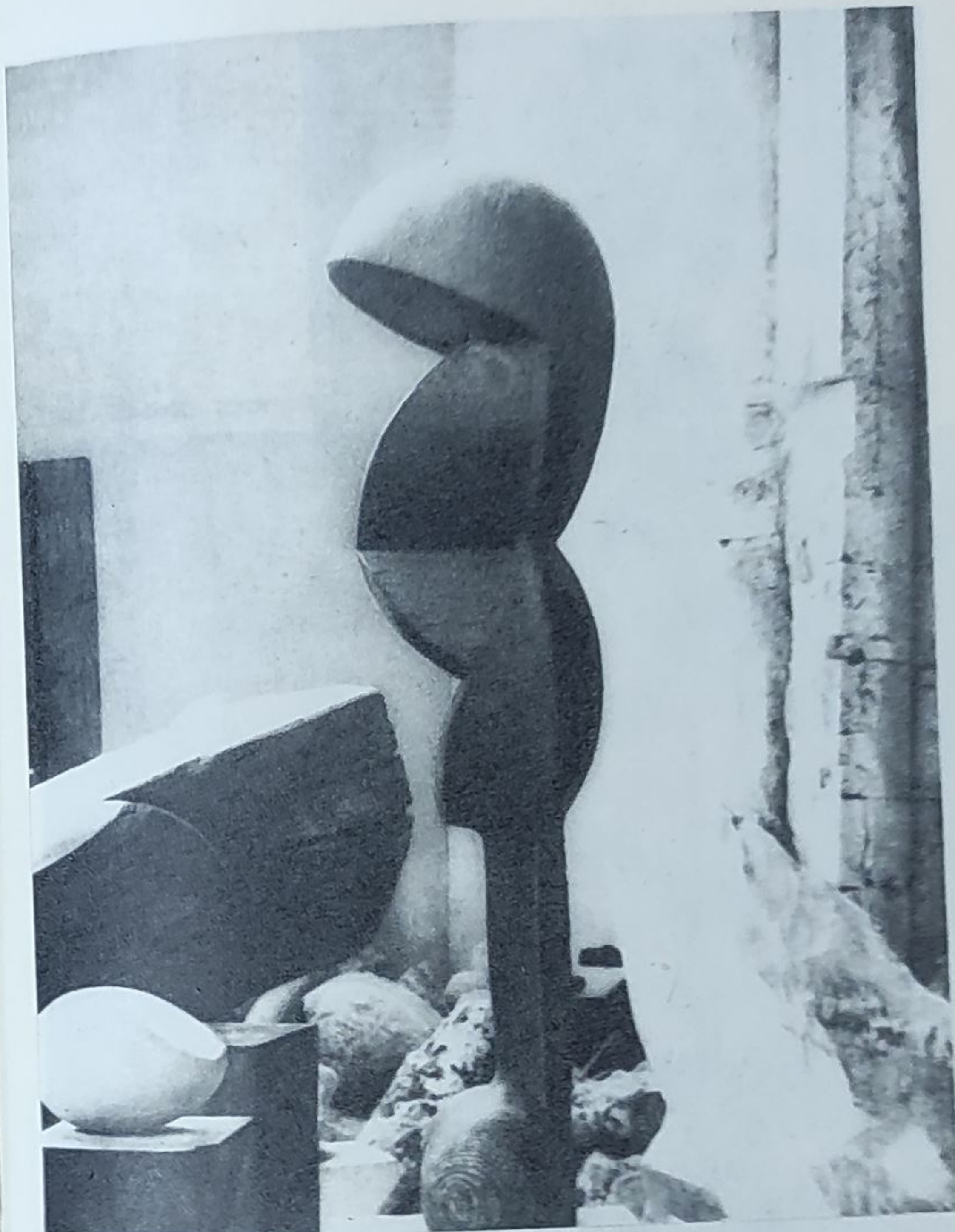
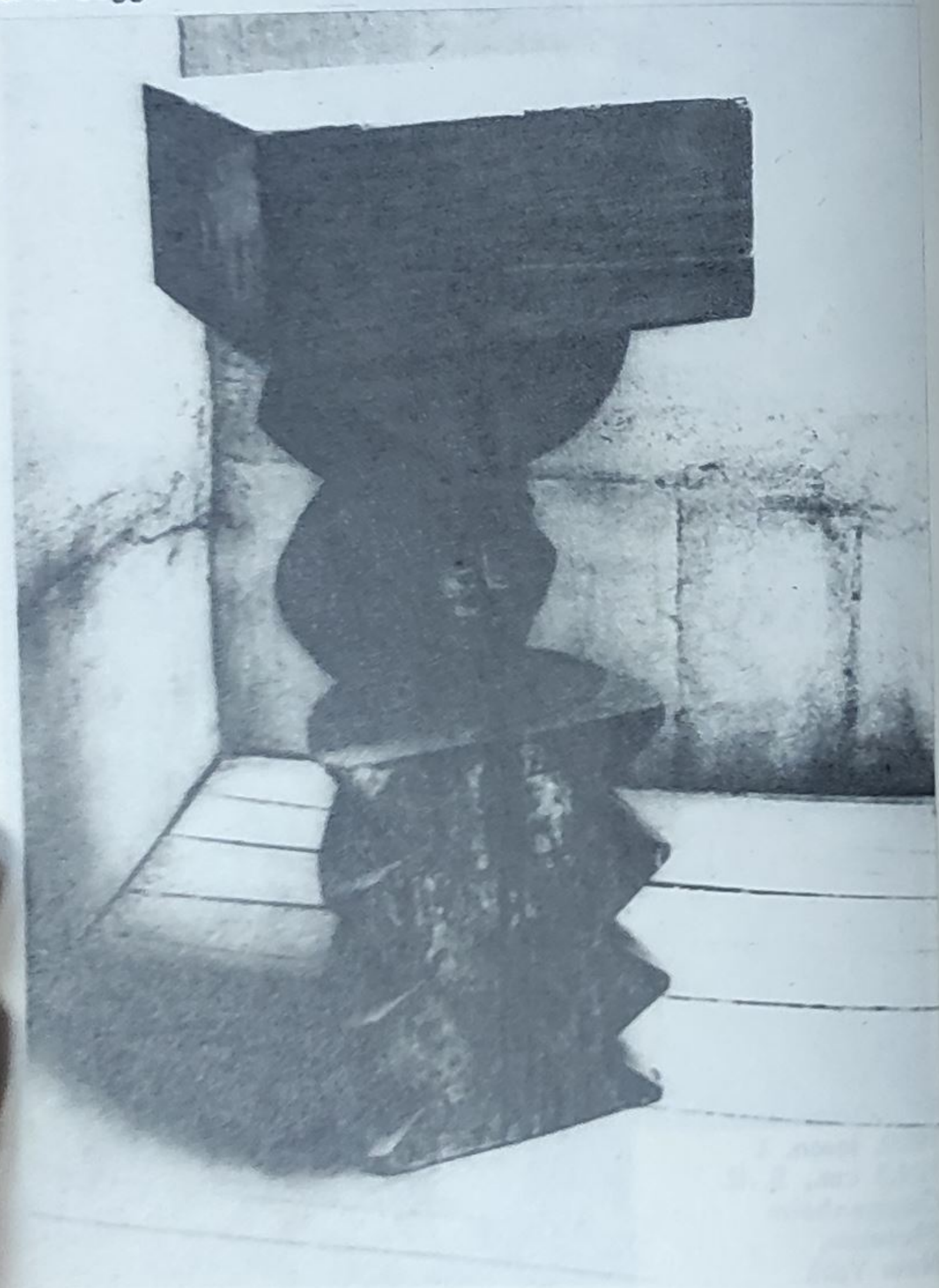


96.

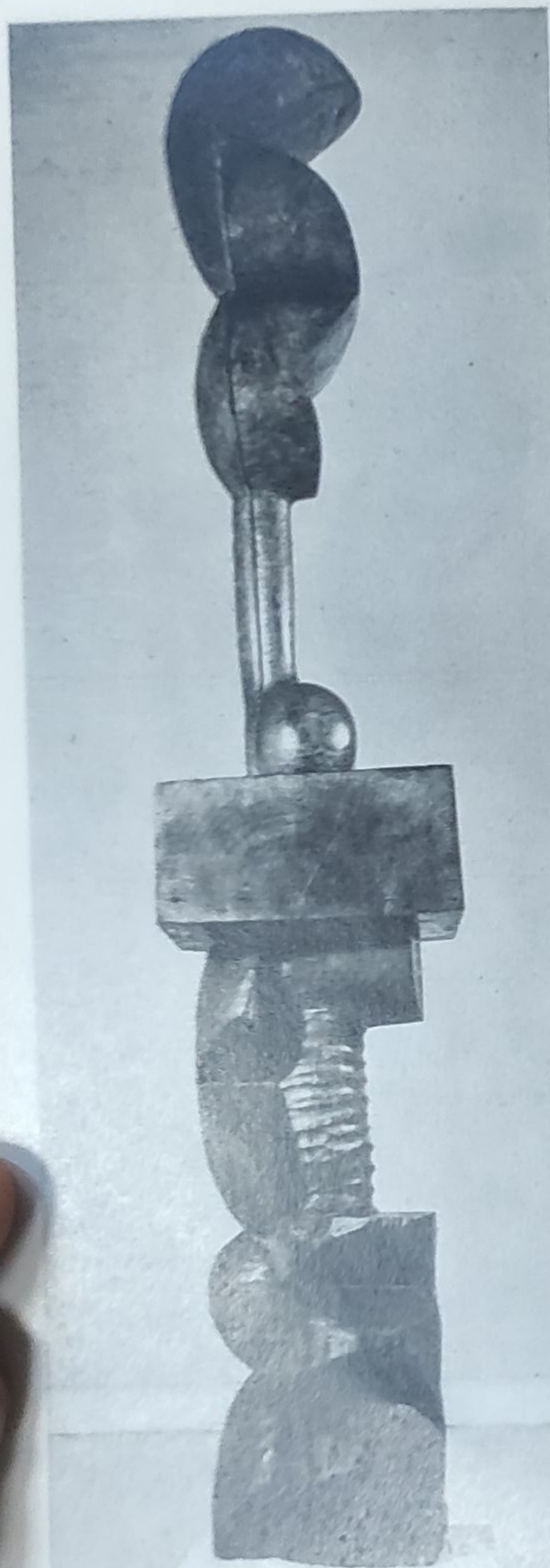
97*, *Primul pas*,
1920, lemn, I.
124,5 cm., S. R.
Guggenheim
Museum,
New York.



98*. Adam, 1917, stejar, l. 88,9 cm.,
S. R. Guggenheim Museum, New York.

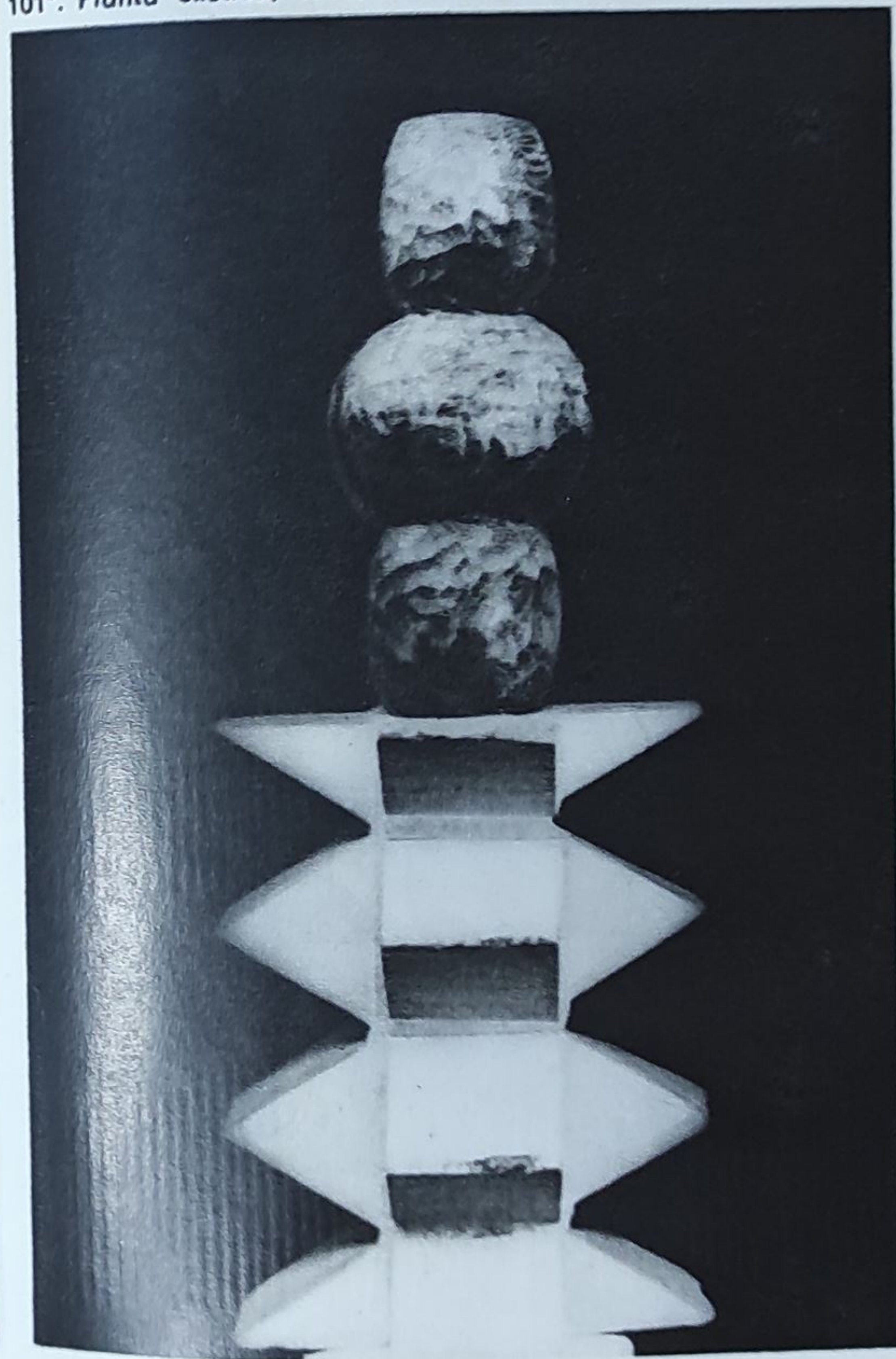


99*. Eva, 1921, lemn, Atelierul lui Brâncuși.

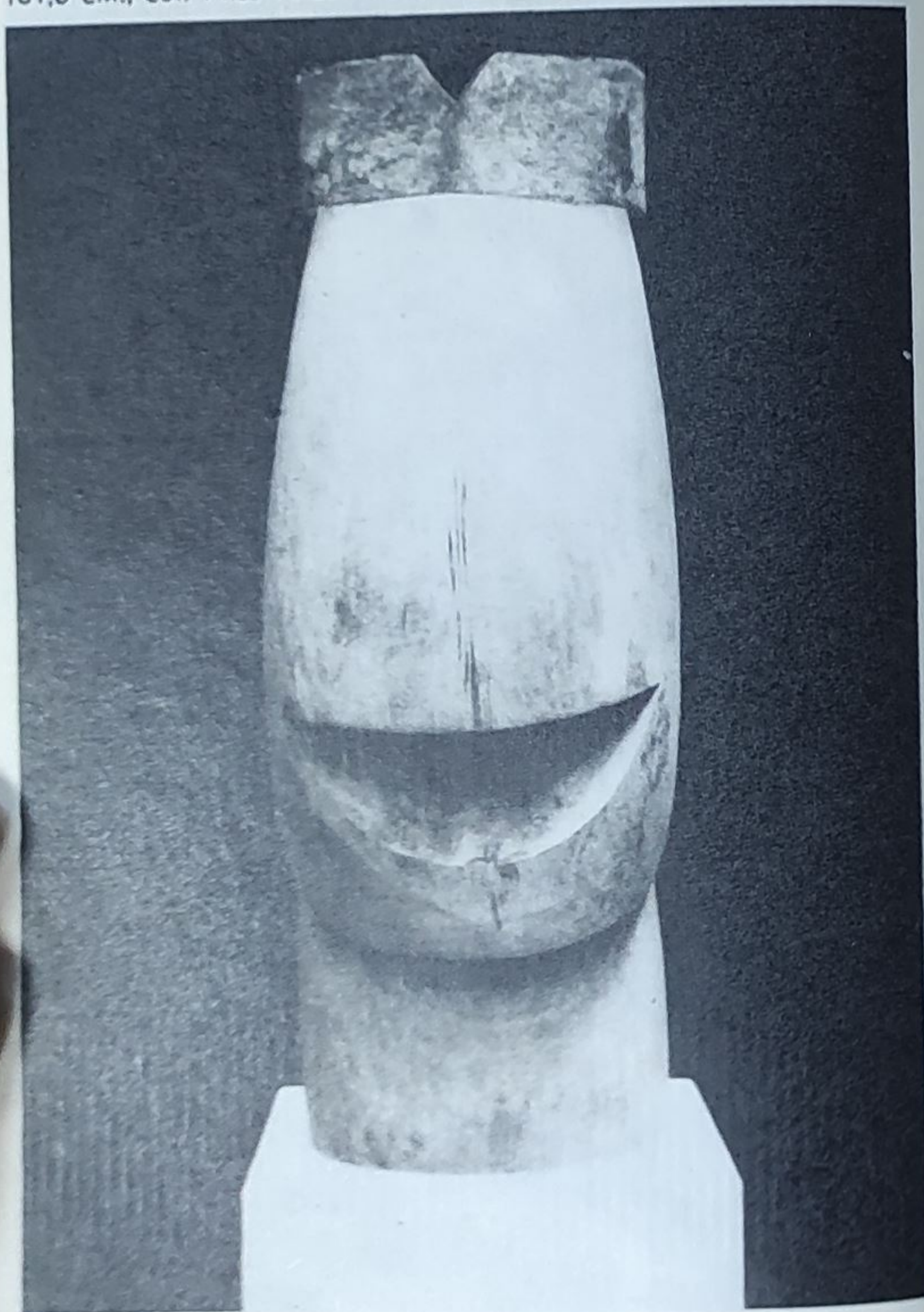


100. Adam și Eva,
1917 și 1921,
lemn, l. 114,3 cm.,
S. R. Guggenheim
Museum, New York.

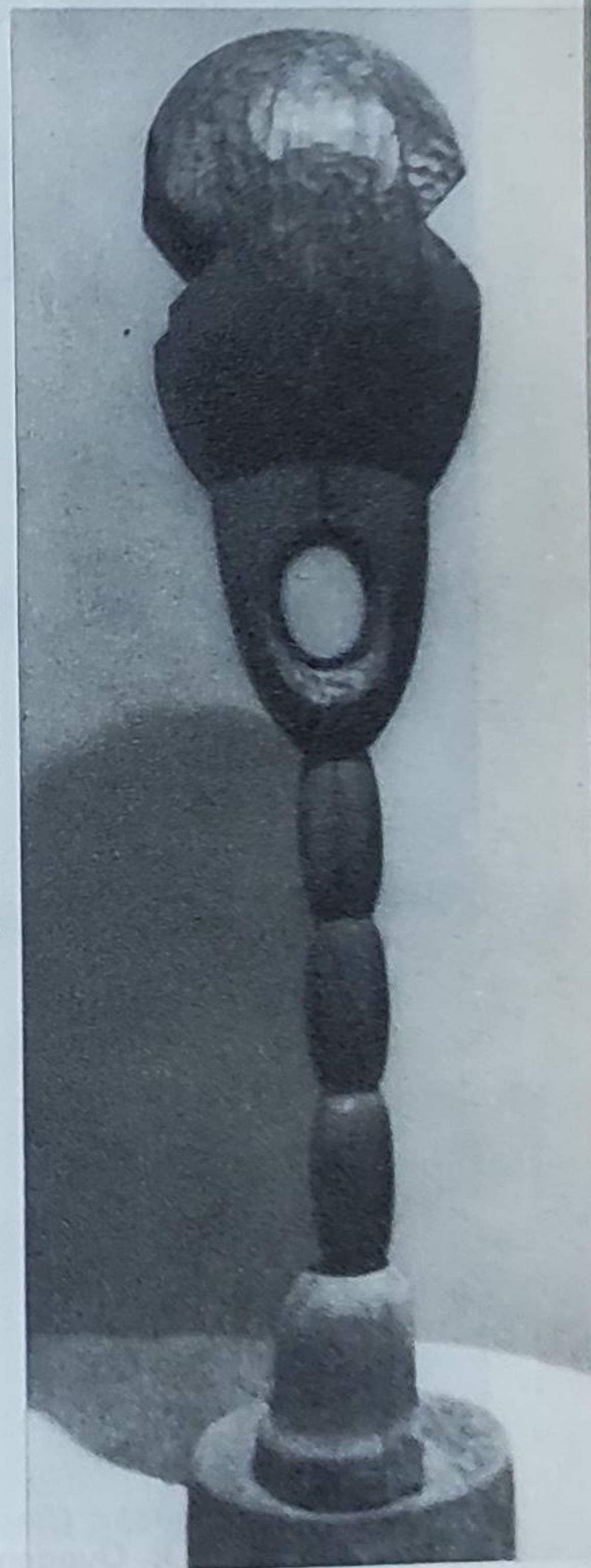
101*. Plantă exotică, 1920, lemn, Atelierul lui Brâncuși.

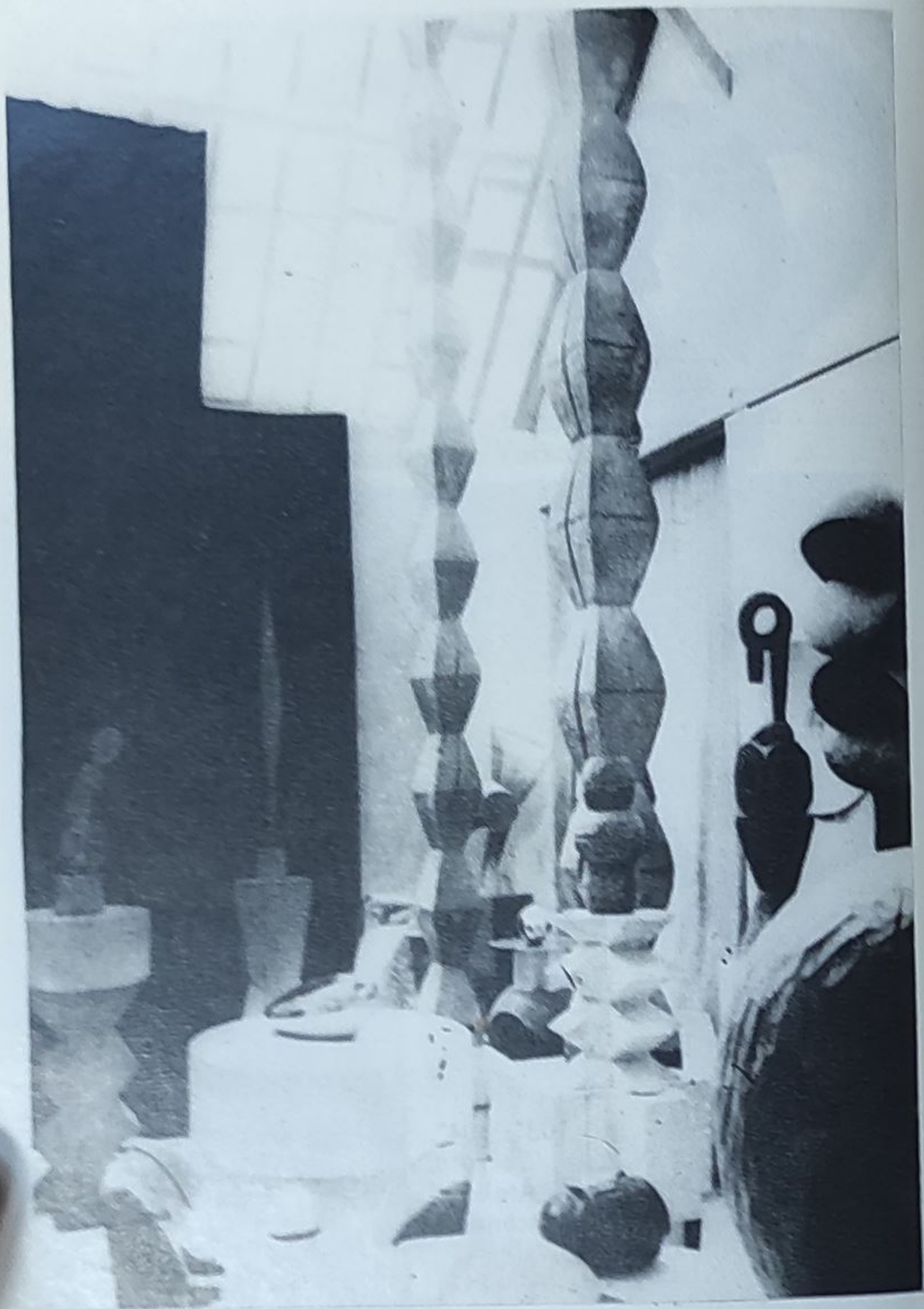


102*. Căpetenia, 1922, lemn și fier, l. 51 cm., cu soclu :
181,6 cm., col. Miss P. Lambert, New York.



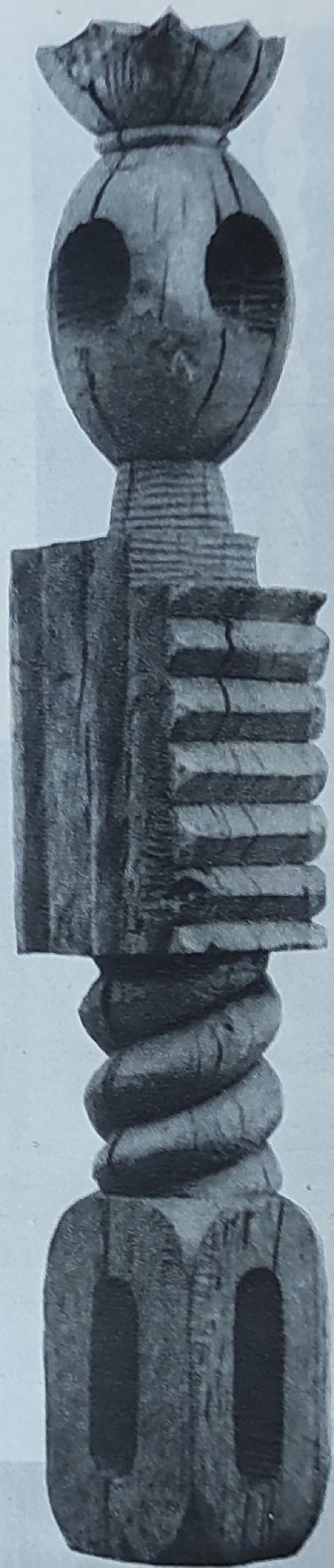
103*, 104*.
Socrate,
1923, lemn, Atelierul
lui Brâncuși.

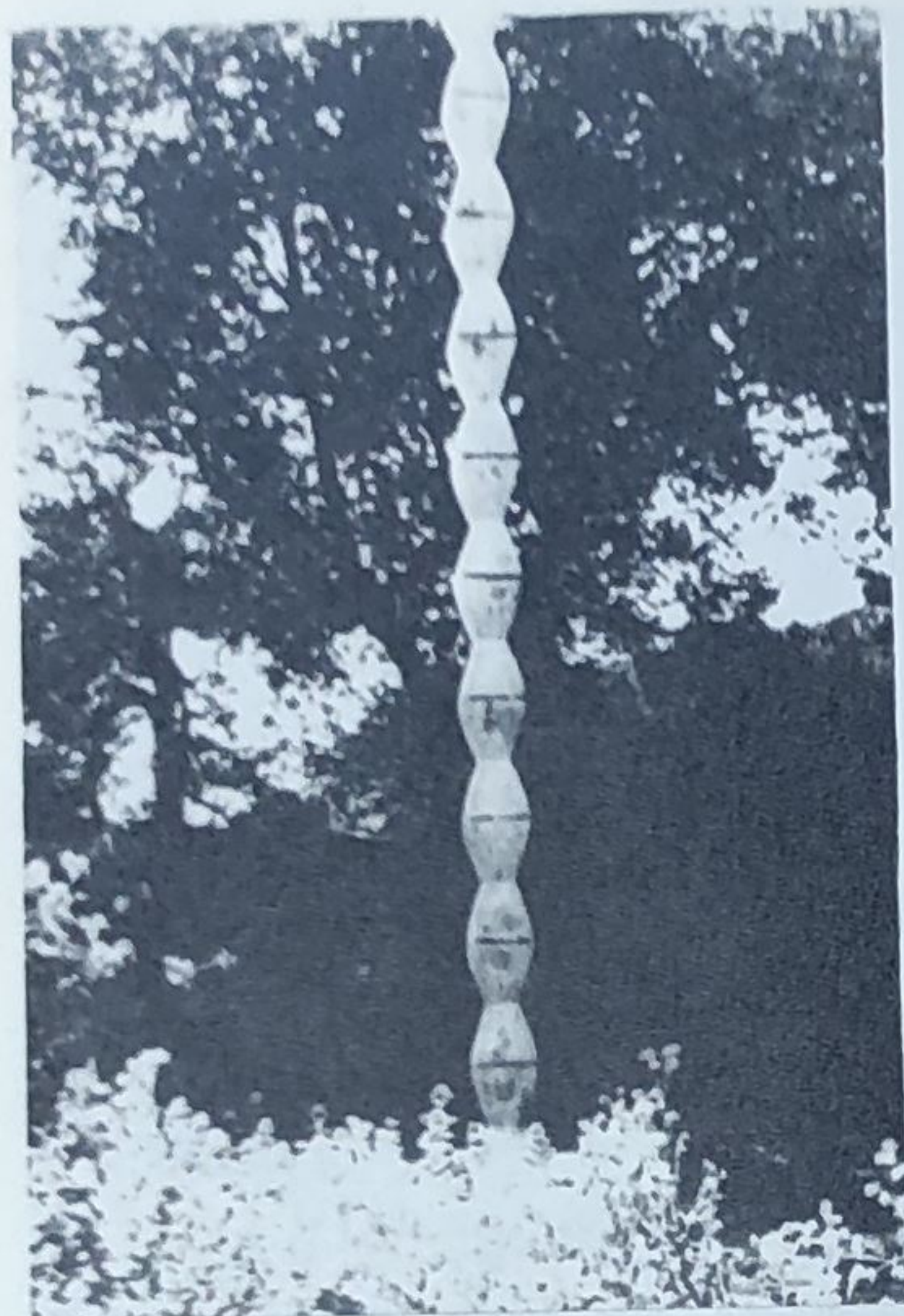




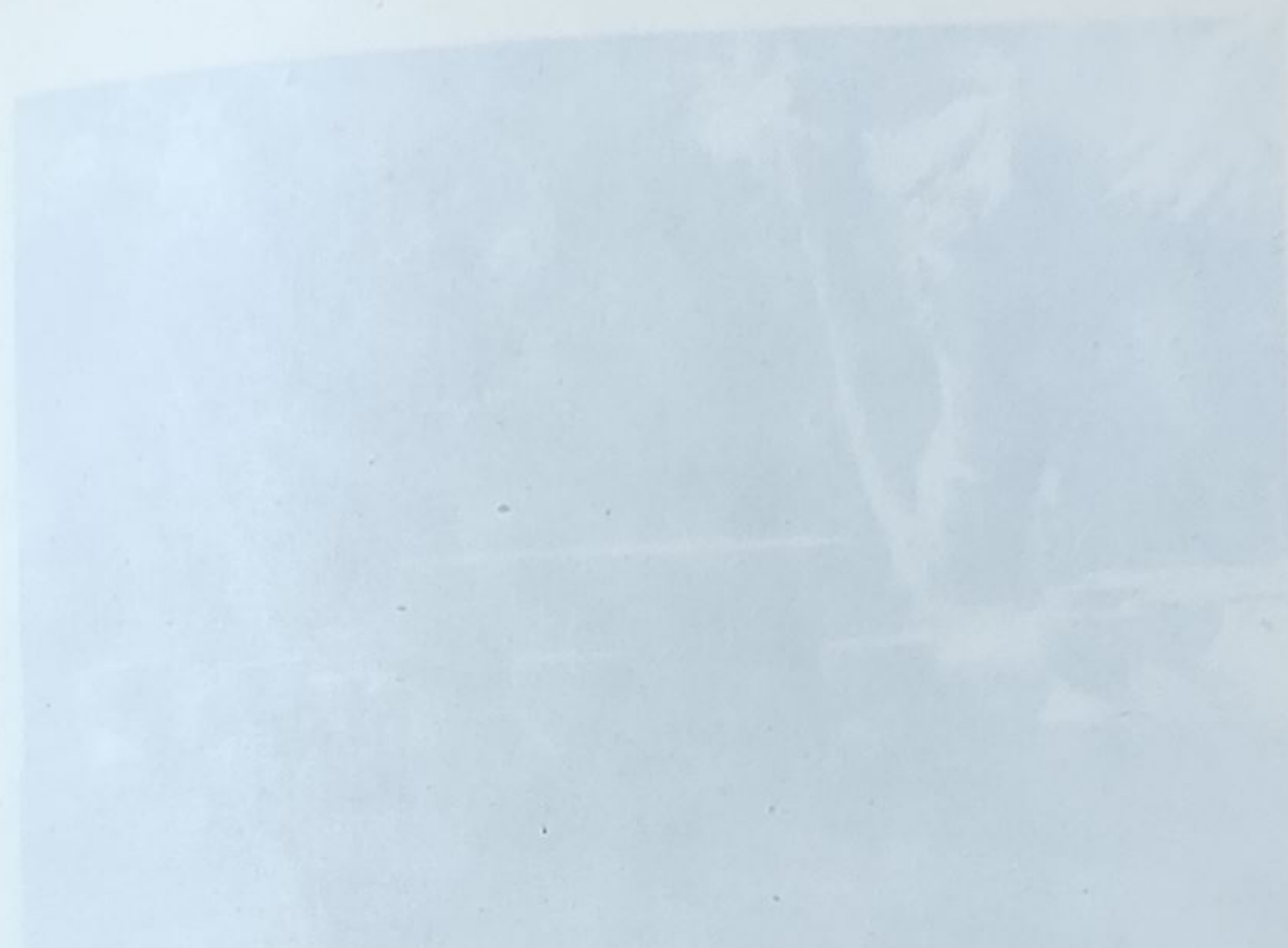
105. Atelierul lui Brâncuși.

106. *Spiritul lui Buddha (Regele regilor)*, 1937,
lemn, l. 300 cm., S. R. Guggenheim Museum, New York.





107. Coloana fără slirșit, 1920, lemn,
col. E. Steichen, în apropiere de Paris.



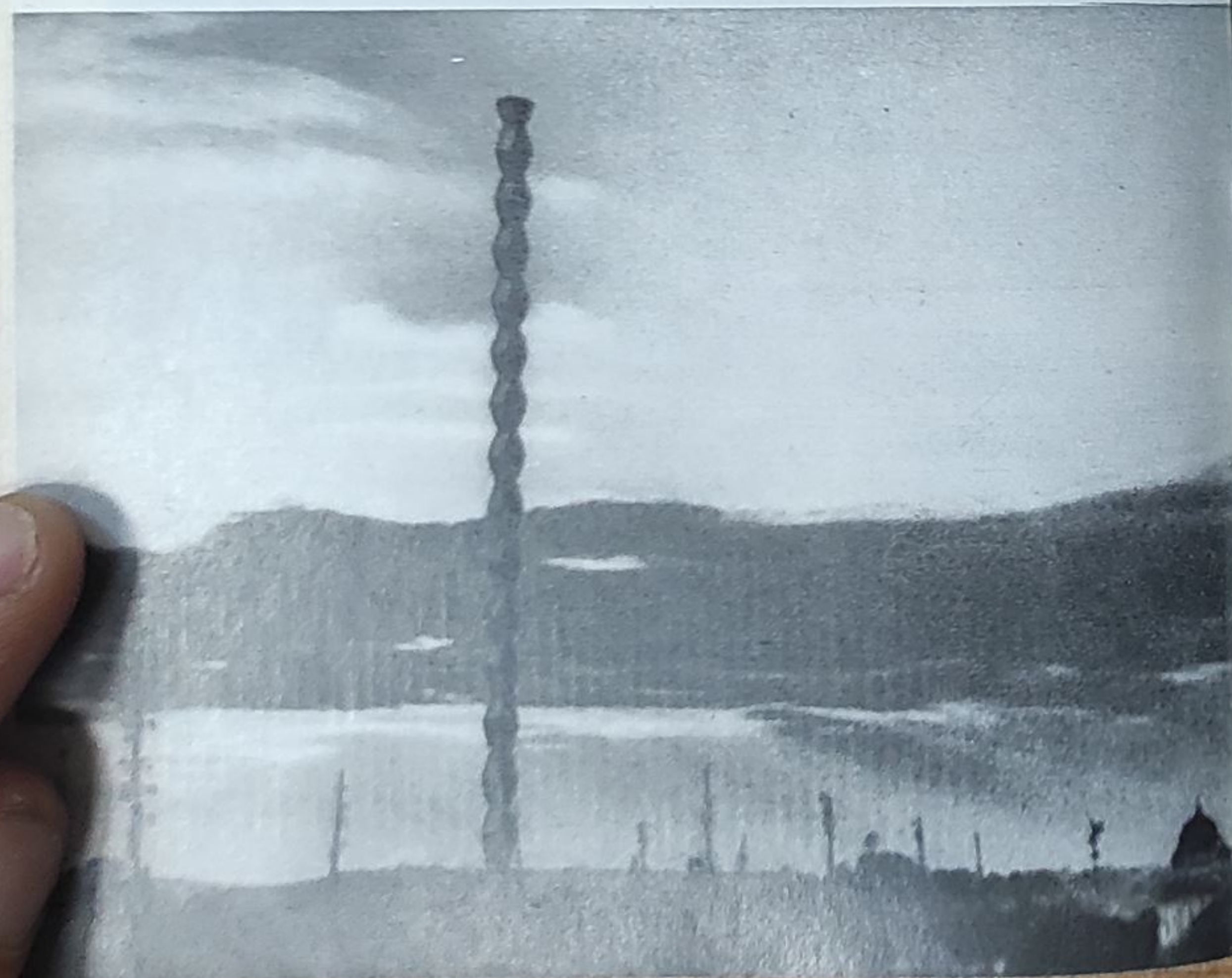
108*. Masa tăcerii și scaune,
Grădina publică cu Poarta sărutului,
1937, Tîrgu Jiu.



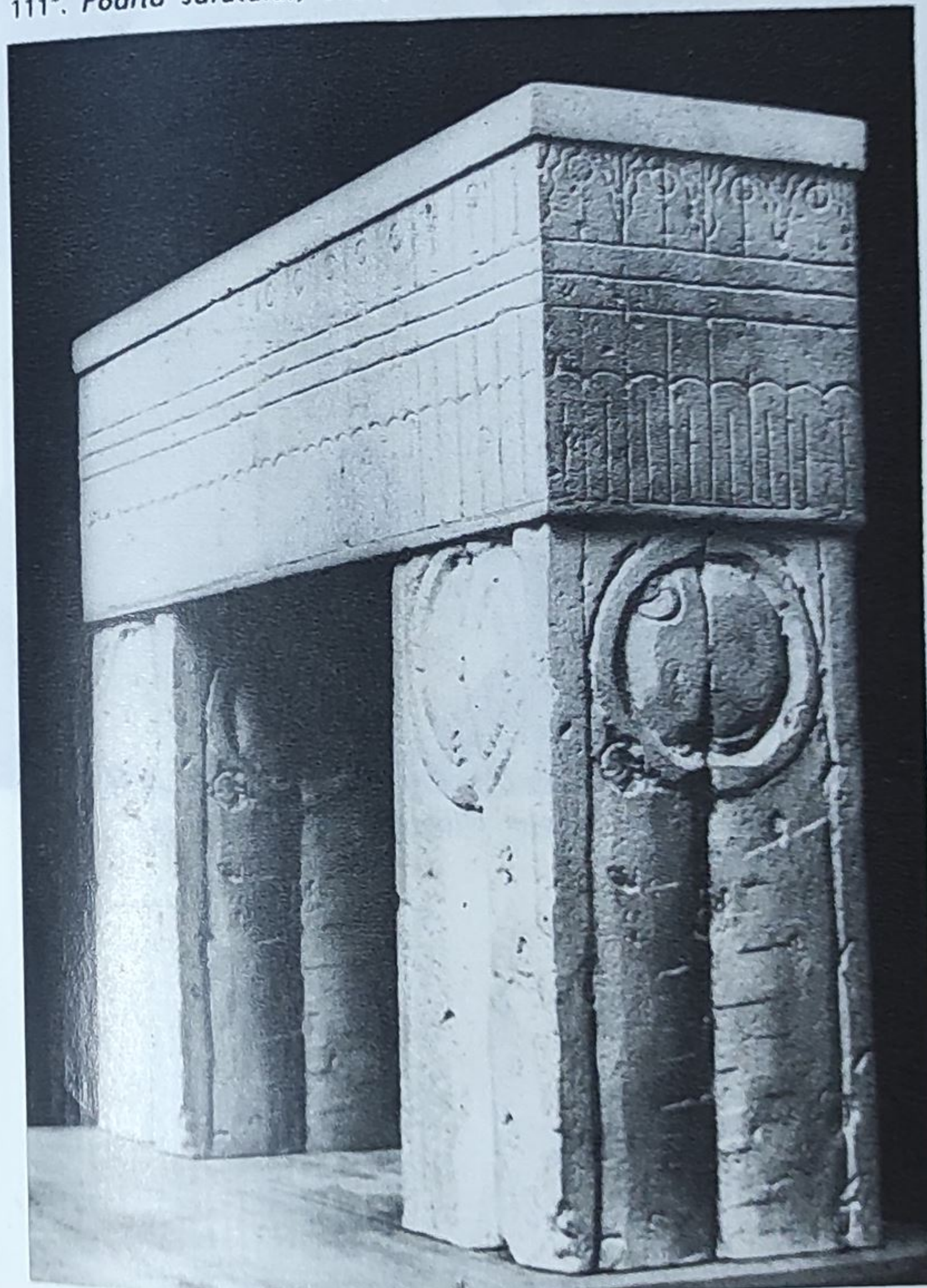


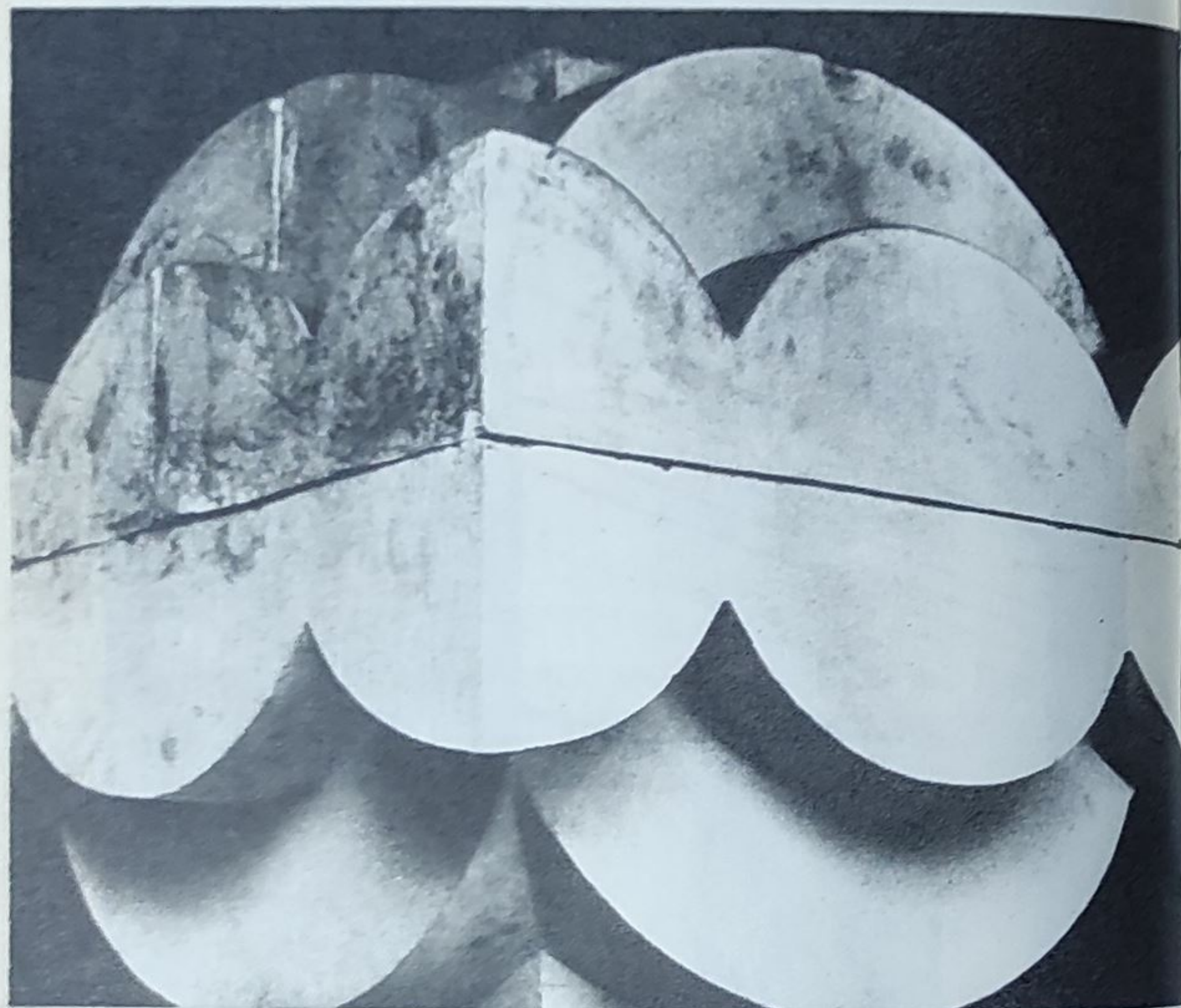
109*. Masa tăcerii și scaune, 1937, Grădina publică din Tîrgu Jiu.

110*. Coloana fără sfîrșit, 1937, oțel alămit, l. 30 m., Tîrgu Jiu.



111*. Poarta sărutului, 1937, machetă în gips pentru Tîrgu Jiu.

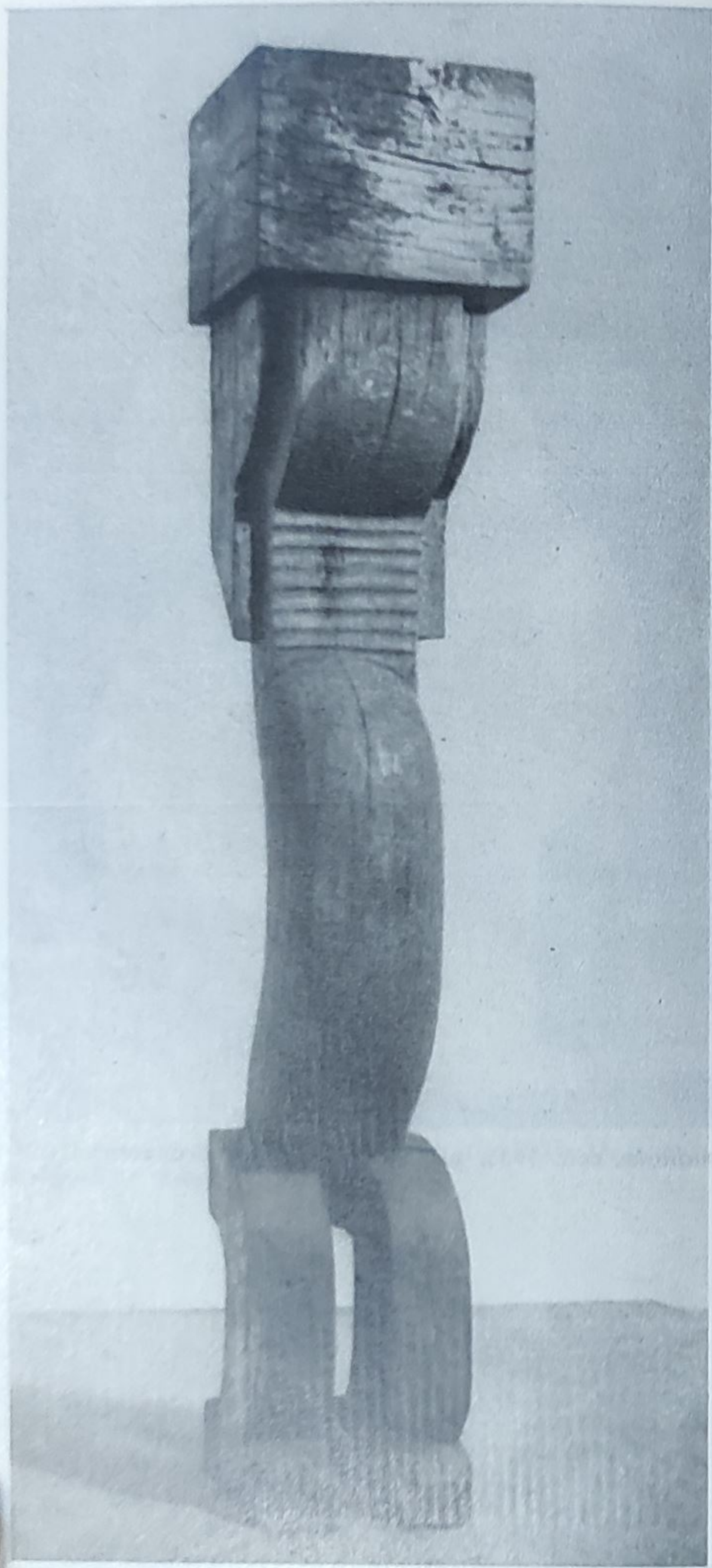




112°. Machetă pentru *Templul Eliberării*, 1933–37, gips.
Atelierul lui Brâncuși.

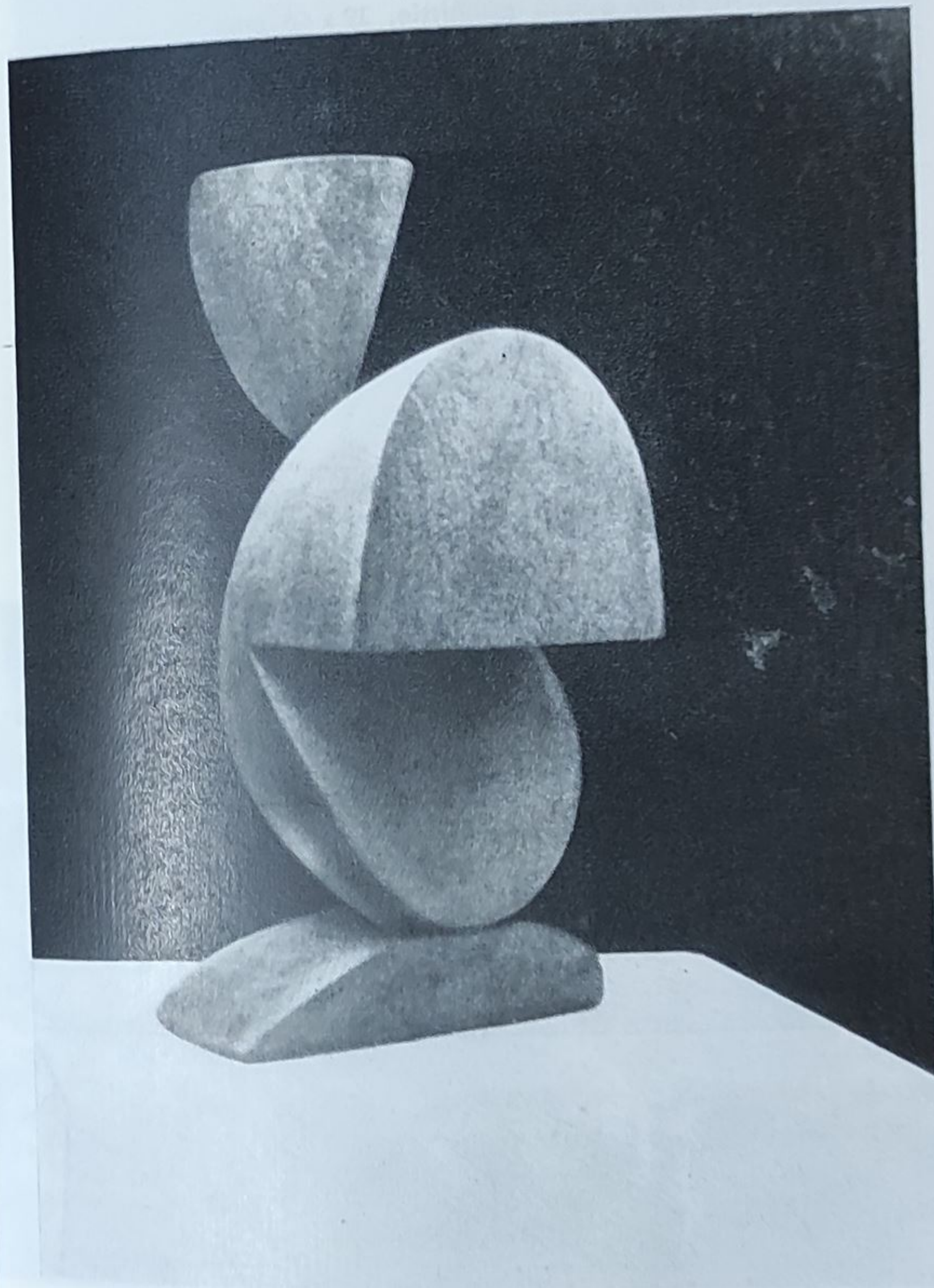


113°. *Timiditate*, cca. 1935, piatră, Atelierul lui Brâncuși.



114. *Cariatidă*, 1915,
lemn, l. 194,3 cm., Atelierul lui Brâncuși.

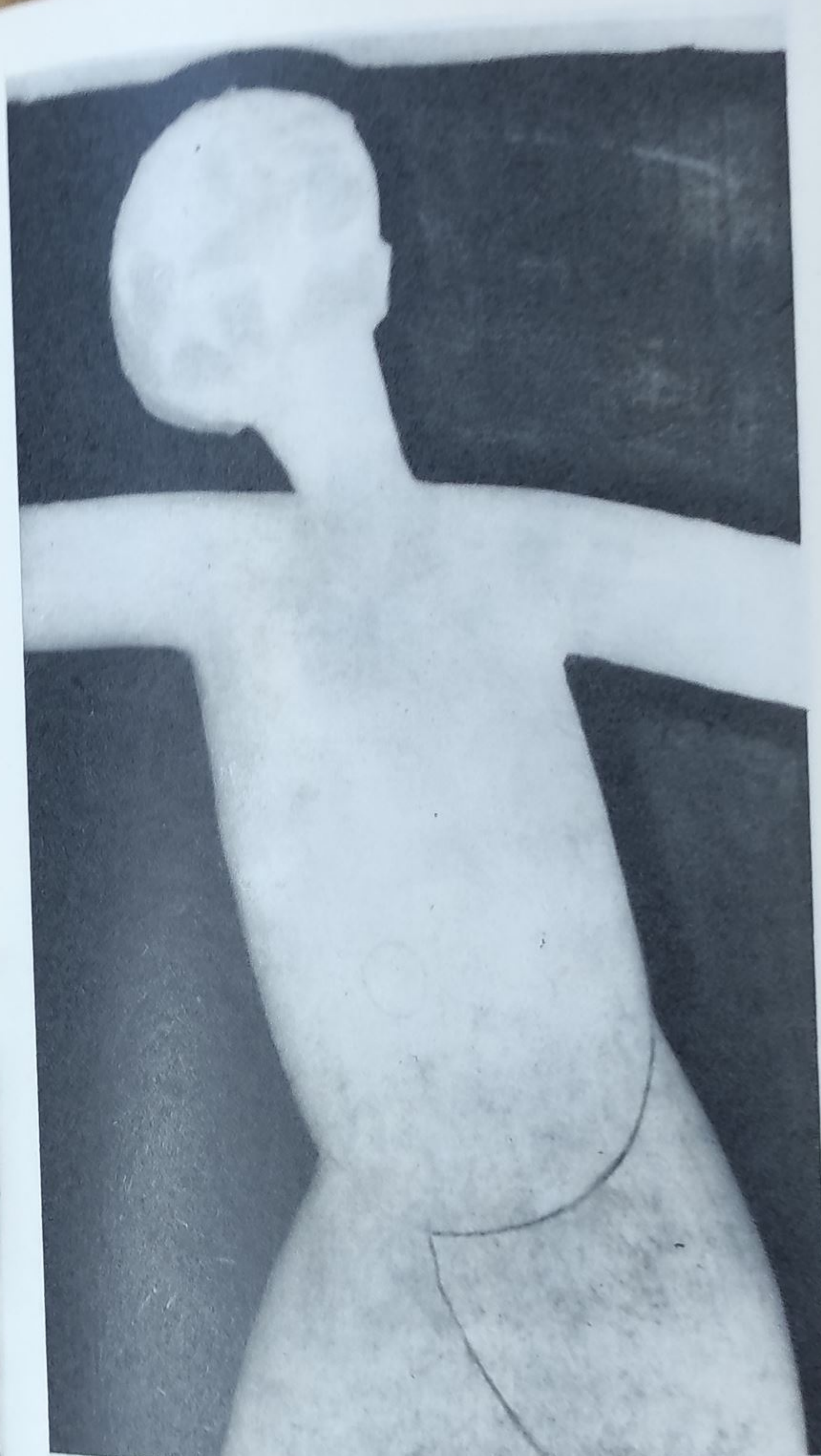
115. *Portret*, 1915, lemn, Atelierul lui Brâncuși.



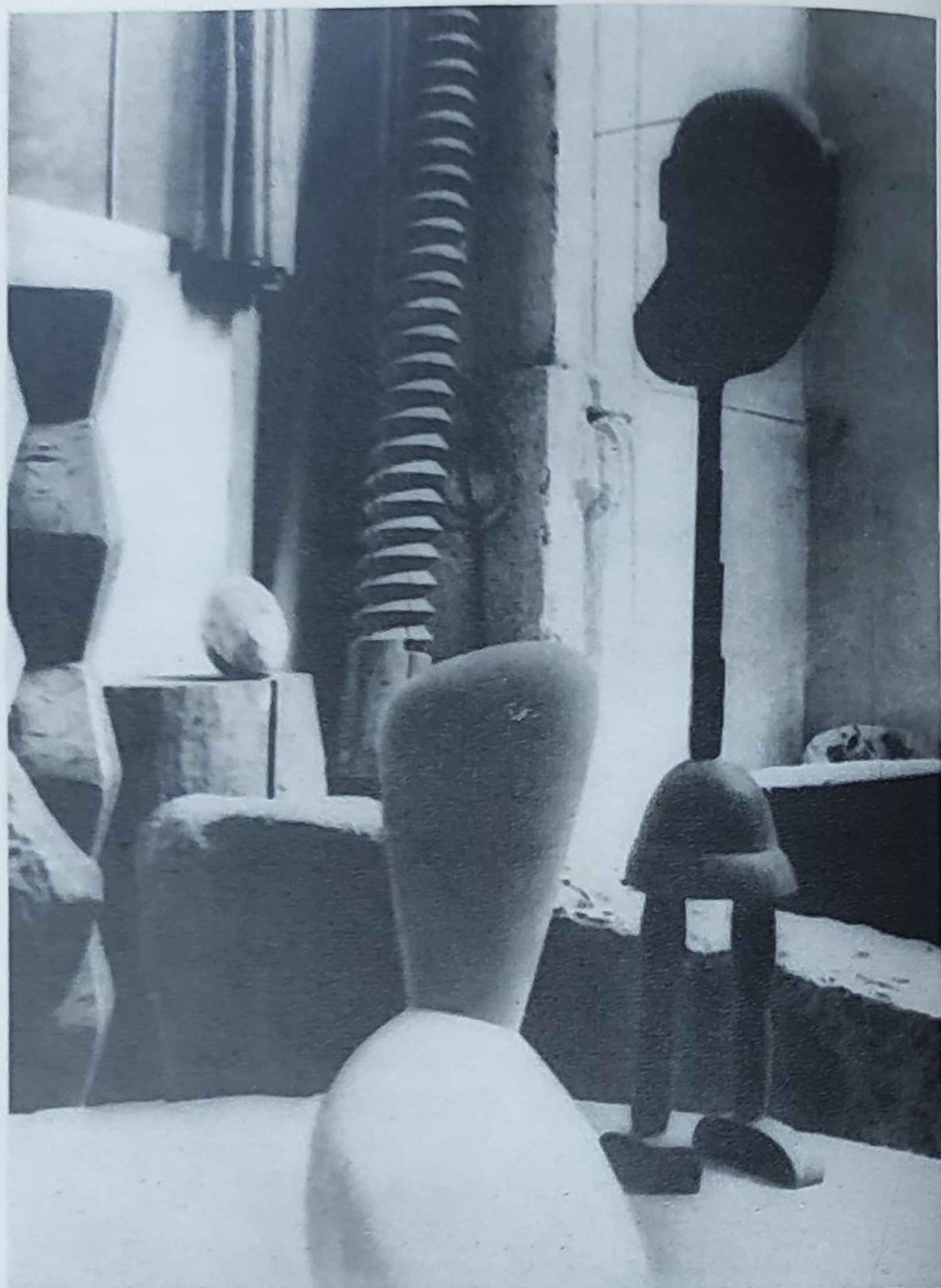


116. *Păsări în zbor*, guașă pe hirtie, 32 x 66 cm.,
S. R. Guggenheim Museum, New York.

117. *Zbor de pasăre*, ulei, 29 x 46,5 cm.,
col. A. și N. Istrati-Dumitrescu, Paris.



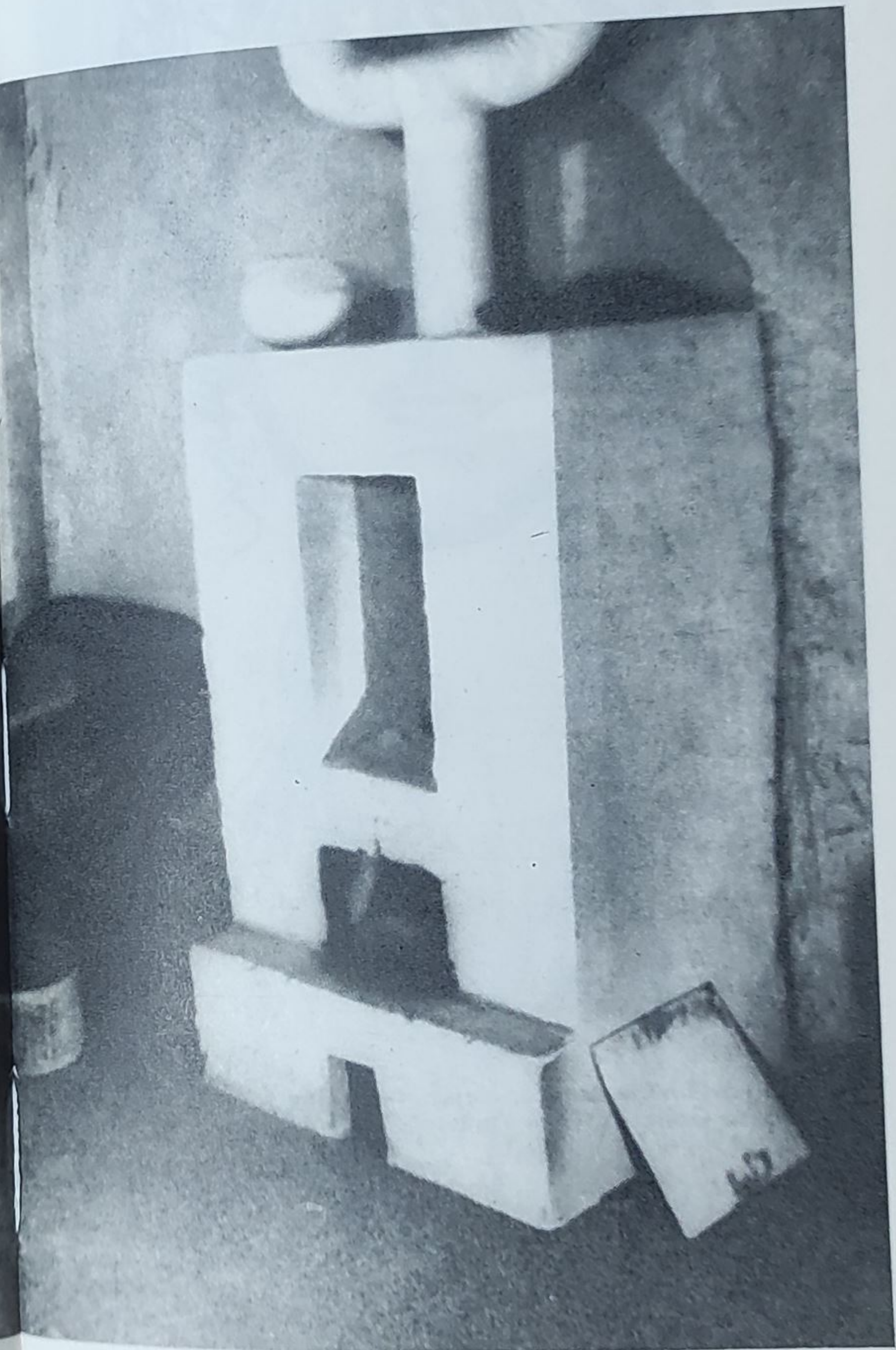
118. *Tors*, 1920–1923, desen în guașă, 56,5 x 45,1 cm.,
World House Galleries, New York.



119°. Atelierul lui Brâncuși cu sculpturi și o presă de ulei.

120°, 121°.
Atelierul lui Brâncuși.

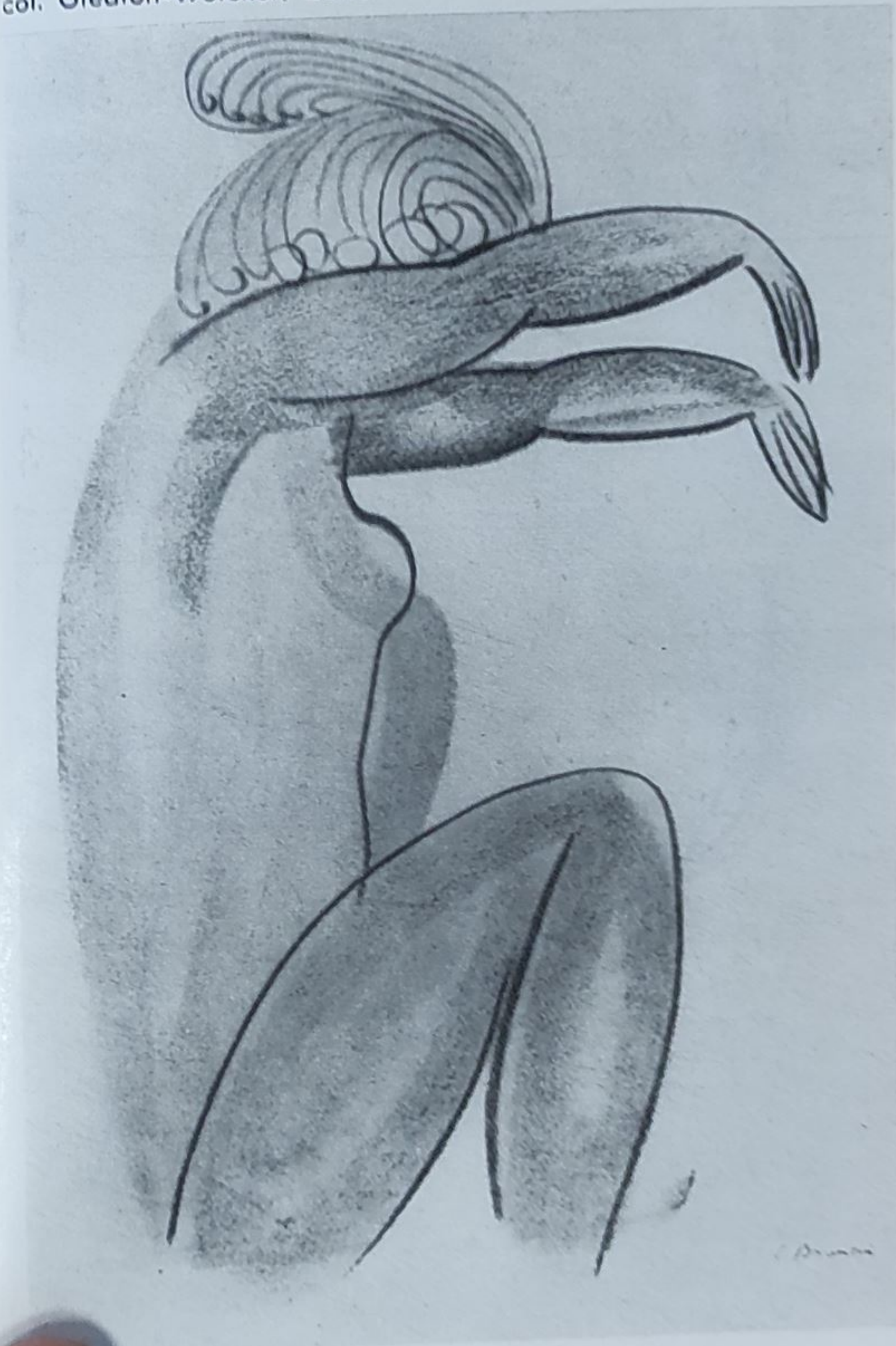






122*. Cap de tinăra femeie, desen in cărbune, 41,6 x 27,3 cm.,
World House Galleries, New York.

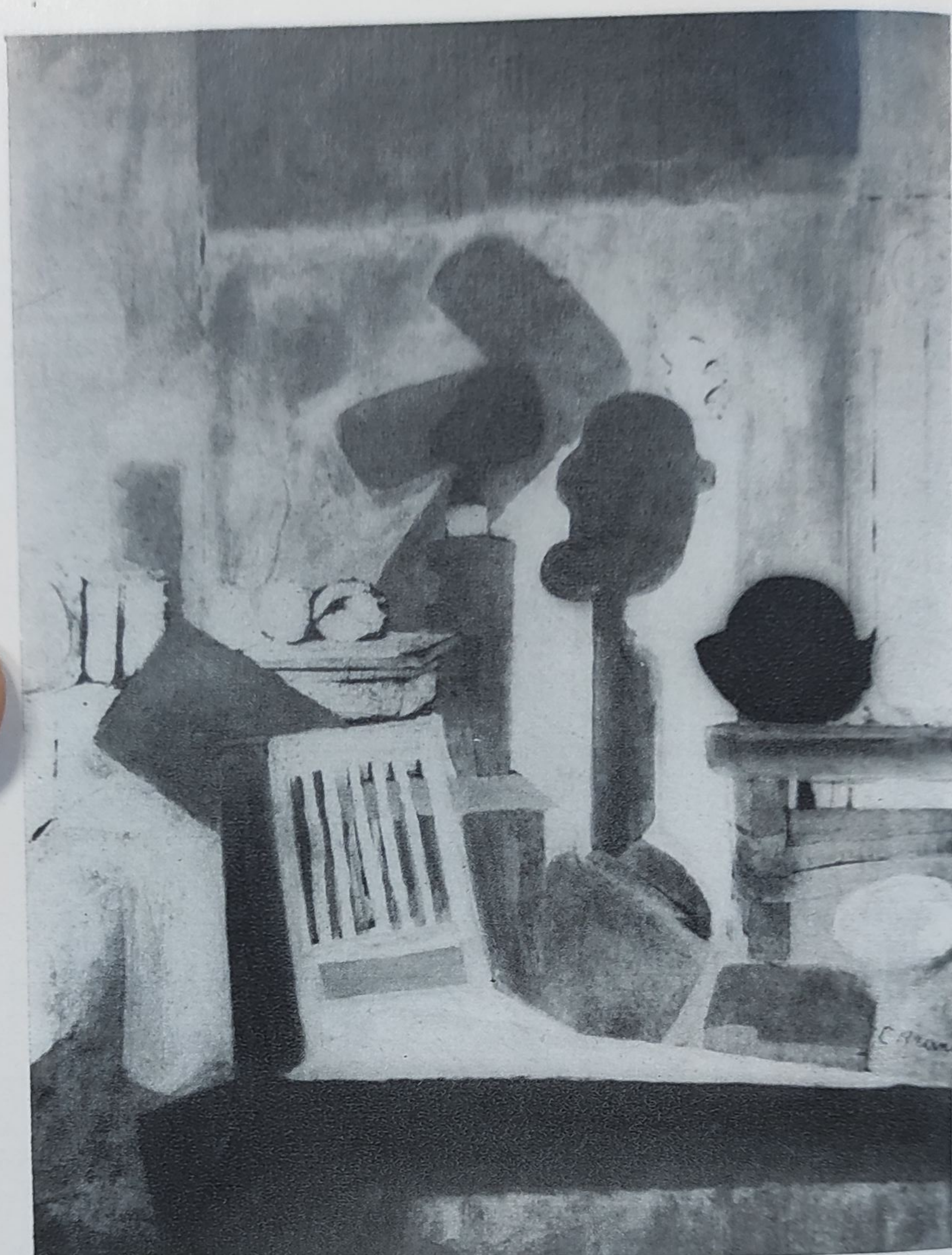
123. Nud, 1920/22, creion albastru, 36 x 26 cm.,
col. Giedion-Welcker, Zürich.



124. *Cap de femeie*, 1920/23, desen, 39,4 x 26,7 cm.,
World House Galleries, New York.



125. *Cap de femeie*, 1920/23, guașă, 31,8 x 23,8 cm.,
World House Galleries, New York.



126. *Atelierul*, 1920/23, guașă, 57,2 x 43,1 cm.,
World House Galleries, New York.

*Son regard tourné vers les hauteurs
Est un adieu au monde des créatures,
Son vol vers l'immensité de l'espace
Est l'arrivée au pays de la délivrance...¹*

Același elan prodigios ca în simbolul *Păsării*, obținut de această dată printr-o „ne-sfârșită” structurare în trepte și ritmizare; în timp ce, în cazul *Păsării*, unitatea organismului închis este cea care încorporează zborul în spațiu, *Coloana* se avîntă în infinit printr-o creștere arhitectonică ².

Sinteza celor două categorii de forme, a „Păsării” și a „Scării”, a ascensiunii în spațiu și a nucleului ovoidal, se realizează în configurarea *Cocoșului*, a cărui primă versiune în lemn de paltin, datează din 1924. Către sfârșitul vieții, Brâncuși intenționa să facă o versiune monumentală, în bronz polisat, la Detroit ³.

Un loc aparte în sculptura sa în lemn îl ocupă *Spiritul lui Buddha (Regele regilor)* [fig. 106], operă pe care Brâncuși a creat-o după călătoria sa în India (1937) ⁴. Alianța miraculoasă dintre principiul vegetal și cel constructiv — cu o tentă de grotesc — se manifestă aici deosebit de pregnant. Verticala se avîntă de la pămînt în patru trepte, mereu altfel structurate, pentru a atinge, depășind sinuozitățile soclului-gît, netezimea capului în formă de ou; orbitele, larg deschise, emit radiații din interior, alcătuiind un rapel la golu-

¹ Privirea-i atîntită spre înalt,
Este desprindere de lumea de-aici,
Zborul său către zarea neîarmurită
Atinge tărîmul eliberării...

² v. *Documente*, pag. 106, 107 și a. Un echivalent verbal plin de spirit al *Coloanei fără sfîrșit* găsim și în *Finnegans Wake* (J. Joyce) p. 526 *hierachitecti-tiptitoploftical, celescalating the himals*, (semnalat de G. Schiff).

³ O replică mai mică, în același material, se află la Musée d'Art Moderne, Paris.

⁴ După mărturia lui H. P. Roché, Paris.

rile ovale ale soclului, indicii ale originii terestre. Un caliciu de lotus închipuie o coroană zimțată pe boltirea uman-vegetală a acestui cap, ce pare a-și trage efluviile de energie din solul grotelor străvechi, prin intermediul volutelor șerpuitoare și al armăturilor arhitectonice ce se înalță în trepte¹. Esența simbolică a întregului, aluzia la „Înțelepciunea lui Buddha“ (adânc înrădăcinată în natură) — exprimate și de astă dată tot de elementele arhaice ale formei — sînt abstrase într-un semn mistic². Dar dacă proiectul total al templului ar fi fost realizat în India, rămîne o chestiune deschisă în ce măsură acest Buddha ar fi fost acceptat în contextul convențiilor religioase locale³.

Ca ultimă invenție formală în lemn, urmează, în 1941, *Testoasa* — reluată mai tîrziu în marmură albă; cioplită dintr-un trunchi de păr, ea pare imaginea unei reîntoarceri în împărăția pămînteană, o făptură tîrîtoare, care n-aspiră decît să se preschimbe într-un bulgăre de pămînt mișcător. Prin vigoarea elementară a volumului ei larg ondulat, lucrarea apelează mai ales la instinctul nostru tactil. Creatură total telurică, prin însăși modelarea ei formală, nu-și poate desprinde de pămînt ovalul greoi al corpului decît prin tubul ascendent al gîtului. Cum anume se modifică forma prin schimbarea materialului ne-o demonstrează deja replica sa în marmură, care se profilează tranșant, cu carapacea larg desfășurată, ca și cum s-ar pregăti pentru o nouă „decolare“⁴ [fig. 88, 89].

¹ v. G. Oeri, *Constantin Brancusi in Amerika*, „Werk“, nr. 6, 1956, Winterthur.

² Ca tip contrar lui *Buddha*, — animat de fluxuri de energie subpămînteană, purtînd coroană de lotus — apare figura *Căpeteniei* (1922), îngîmfată de putere, de o jovialitate ubu-escă, încununată de o coroană de fier [fig. 102].

³ v. p. 76, cu privire la planul templului indian.

⁴ v. p. 65

E ultima sculptură a lui Brâncuși. De aci înainte se va preocupa numai de reluarea și desăvârșirea operelor realizate.

Unde ar trebui plasate operele lui Brâncuși ?

Dacă ne-am întreba în ce ambianță ar fi mai bine pusă în valoare esența profundă a acestei sculpturi, unde ne-ar place s-o vedem, trebuie să recunoaștem că nici în ordinea distilată a spațiului muzeal, dar nici în intimitatea căminului. Unele din operele lui Brâncuși te țin la distanță, precum statuile închinat cultului; nu le-ai putea concepe decât într-un cadru cosmic sau în celulele monadice ale unei arhitecturi care să le asigure condițiile de liniște și de concentrare implicate. Plasate în vastul imperiu al elementelor, le-am putea urmări sub curgerea zilelor și anotimpurilor, în alternanța vie a umbrei și luminii; într-un spațiu închis poți însă sesiza mai clar ideea și concentrarea lor formală. Dar Brâncuși vroia ca oamenii să se poată bucura direct de plăsmuirile sale: copiii să învețe a le iubi jucându-se cu ele, iar oamenii maturi să găsească aici un impuls interior: „*Eu vă dau bucurie curată. Priviți-le pînă le vedeți. Cei mai aproape de Dumnezeu le-au văzut*“ (*C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez-les jusqu'à ce que vous les voyez. Les plus près de Dieu les ont vues*). Această cugetare conține și ea dualitatea mesajului: bucurie a simțurilor și imbold la reculegere. Artă este, pentru el, un savuros fruct terestru și, în același timp, un apel spiritual la detașarea de cele pămîntene, asemănător celui pe care ni-l propune pictorul Piet Mondrian, într-o altă limbă și cu un accent diferit. Alături de mediteraneenele *sérénité* și *joie de vivre*, sculpturile lui Brâncuși ascund, în puritatea lor formală și în intensitatea lor spiritu-

ală, un element de transcendență. Sînt obiecte de meditație, intermediari plastici mențiți să creeze o atmosferă de concentrare interioară, de care omul sfîșiat și hăituit de astăzi are poate cea mai imperioasă nevoie. Și nu-i oare semnificativ că pentru aceste opere, pe care le iradia neîncetat cu energie psihică pe parcursul îndelungii, răbdătoarei lor „faceri”, Brîncuși concepe o arhitectură orientată spre interior? S-ar fi numit „Templul Eliberării”! (*Temple de la Délivrance*!) Conceput pe un plan pătrat de cruce greacă, urma să conțină trei accente verticale — *Păsările* —, fiecare într-o concă, și statuia supraînălțată a *Spiritului lui Buddha*¹. Cubul greu al unui capitel, cu suprapuneri de reliefuri circulare și semicirculare (din atelierul lui Brîncuși) [fig. 112], era de fapt macheta originală a templului proiectat pentru Indor (doisprezece metri pe doisprezece). Cu toate că Brîncuși făcuse o călătorie în India² pentru a examina situația la fața locului (1937), izbucnirea războiului a împiedicat realizarea templului. A rămas doar un proiect grandios. Spațiul interior trebuia să fie total închis, să primească lumină din exterior printr-un soi de puțuri, fără uși, prevăzut doar cu accese subterane care veneau de departe. În felul acesta urmărea să

¹ Numit mai tîrziu *Regele regilor* [fig. 106]; v. pag. 73—74.

² Brîncuși s-a ambarcat în toamna anului 1937 la Genova, pe „Conte di Savoia”, ajungînd după 13 zile la Bombay, de unde și-a continuat drumul către Indor. Gazda sa, care îl invitase în vederea proiectării templului, s-a îmbolnăvit subit și n-au putut discuta planurile, făcîndu-l să aștepte zadarnic într-un apartament vast, înconjurat de o suită de servitori puși la dispoziția sa. Brîncuși a purtat însă discuții „cu un arhitect german” (Eckhart Muthesius), discuții pe care le relatea, retrospectiv, cu humor. Noaptea de Anul Nou a petrecut-o la Bombay. La întoarcere a vizitat Egiptul și Cairo — „oraș motorizat mărginind deșertul cu umilul spate al cămilelor și anticele sale monumente” — care i-a părut un paradox. Perfecțiunea proporțiilor acestor opere monumentale s-a bucurat de admirația sa totală.

obține calmul și concentrarea absolută necesare acestui ansamblu, care reunea, în același spirit, arhitectura, pictura și sculptura. Deschis tuturor, templul trebuia să primească, de fiecare dată, doar o singură persoană. Pe pereți: fresce albastre, precum fîșii orizontale de cer, animate¹ de ritmul albelor păsări triunghiulare, în timp ce trinomul păsărilor sculptate din nișele în cruce confereau temei zborului încorporarea plastică cea mai tulburătoare. Marmura luminoasă, marmura neagră și bronzul polisat urmau să repete, în materiale diferite, dar cu o forță sporită, *același* elan vertical. Numai bronzul denumit *Păsărea de aur*² primea întreaga strălucire a soarelui de amiază printr-o fentă anume practică în acoperiș, integrîndu-se astfel în apogeul străluminării sale, în marea Existență cosmică. Oglinzirea întregului ansamblu într-un bazin de apă dreptunghiular, plasat în centru, crea o dilatare magică a spațiului, anulînd toate îngrădirile. Descrierile lui Brîncuși sugerau o atmosferă orientală, ca în imperiul apelor din Alhambra, în care totul se răsfrînge magic³. Totul se întrețesea inextricabil cu stihiiile Cosmosului, într-o obținerea liniștii absolute și a reculegerii. Această integrare și subsumare a operei de artă unei idei religioase — în sensul cel mai larg al cuvîntului — trebuia să fie promovată și prin arhitectură. Căci — situație singulară — aici sculptorul avea întîietate, începînd cu con-

¹ Brîncuși poseda două schițe pentru aceste proiectate fresce [fig. 116, 117]: cea mai mică este în posesia moștenitorilor săi A. și N. Istrati-Dumitrescu din Paris, iar cea mai mare se află la S. R. Guggenheim Museum, New York.

² Confirmat de H. P. Roché (Paris), bun prieten cu Brîncuși, care cunoștea proiectul indian ca și călătoria la maharadjah în toate amănuntele (v. „L'Oeil”, nr. 29, 1957).

³ „Lichid și solid, apă și marmură se aliază astfel încît cel ce contemplă nu mai poate distinge ce este încremenit de ceea ce este fluid” (Inscripție arabă, pe fîntîna leilor din Alhambra).

cepția unitară a sculpturilor, cu dispunerea lor, cu evaluarea acțiunii lor spațiale și spirituale, arhitectura jucînd, în acest caz, o funcție ancilară. De obicei se întîmplă invers : arhitectul decide întreg ansamblul, recurgînd la sculptură de cele mai multe ori doar în ultimul moment, cu titlu de „ornament“. În contradicție cu construcțiile actuale, care se desfășoară spre exterior, deschise pe toate laturile, proiectul lui Brîncuși se orientează în întregime spre interior, se închide în sine : o celulă monadică destinată contemplării. Acest templu aparține acelei categorii de construcții masive ce se refuză lumii din afară, întîlnite pe coastele Mediteranei și în Orient. Faptul că și cea mai recentă arhitectură religioasă (*Ronchamp*) a creat, pentru imperativele cultului și ale reculegerii, un spațiu interior aidoma unei grote, care are contact cu exteriorul doar prin fente de lumină, răspunde unor noi nevoi în această direcție, nevoi a căror importanță decisivă pentru viața interioară a omului, Brîncuși — pe vremea aceea ținta ironiilor multor „moderni“ — le-a intuit cu mult mai înainte.

Rolul și forma soclului

Orice sculptură plasată în afara unui ansamblu arhitectural trebuie să-și aibă „aura“ sa, să-și asigure o zonă și relații libere cu spațiul sau, reluînd termenii dezvoltăți pe larg de Henri Focillon¹, un *espace milieu* dincolo de acel *espace limite* al propriului volum.

Și la Brîncuși, structura soclului colaborează la accentuarea autoafirmării spațiale a sculpturii, o ocrotește de dezordinile, amenințările și arbitrarul lumii reale, ale mediului viu sau obiectual.

¹ În *L'art des Sculpteurs Romains. Recherches sur l'Histoire des Formes*, Leroux, Paris 1931.

În această privință, soclul servește de suport sculpturii în dublu sens : mai întâi o detașează de ambient, împiedicînd-o să se piardă în „buruienishul“ anonim al lumii corporale apoi îi servește de trambulină către libertatea unor spații mai vaste¹. Dincolo de asta, soclul poate servi adesea și ca punct de legătură cu arhitectura mediului înconjurător.

De o mare varietate structurală, soclurile lui Brâncuși — adesea rudimentare fragmente arhitecturale devenite autonome — sînt legate de opera pe care o susțin, fie contrapunctic, fie prin analogie formală. Totdeauna, însă, aceste baze subliniază plenitudinea volumului și desfășurarea lui spațială. Și în alegerea formei acestora folclorul și imaginea casei țărănești în care a văzut lumina zilei își pun din nou amprenta. Cioplite și crestate în lemn, par reminiscențe, fragmente desprinse din acest mediu² : zigzaguri elementare, profiluri boltite, arcuite, console răsucite ca un șurub sau în cornișe [fig. 98, 100, 101]. Adesea trunchiuri de piramide simetric suprapuse sau volume-bobină alternează cu forme cilindrice sau semicilindrice, așezate de-a latul sau de-a lungul³ [fig. 92, 94, 105]. În afară de acestea, corespunzînd unui alt material, claritatea formală (cel mai adesea geometrică) a soclului din piatră : cilindru, cub sau cruce greacă cu brațe egale care sprijină ovalul unui cap înălțat sau culcat; amintim, de pildă, *Muza ador-*

¹ Brâncuși a lucrat în acest sens mai mult de un an la prima formă conică destinată să-i susțină *Păsărea* — un fel de avansoclu —, care, mai tîrziu, s-a sudat strîns cu sculptura propriu-zisă [v. fig. 132].

² Copil fiind, Brâncuși cioplea în lemn figurine zoomorfe, iar primii ani de ucenicie i-a făcut într-o tîmplărie de mobile, așa că era într-un dialog intim cu acest material.

³ Scaunele în formă de bobină din Grădina Publică din Tg. Jiu [fig. 92, 94] au fost mai tîrziu, din nefericire, tăiate în două (spre marea furie a lui Brâncuși); o măsură a edililor locali, spre a le dubla numărul. Prin această alterare a proporțiilor se prejudicia și funcția lor.

mită (1909/10), *Negresa blondă* (1926) sau *Tînăra fată sofisticată*¹ (1928) [fig. 28, 35, 51, 69]: un soclu cilindric sau un disc susțin direct forma verticală sau orizontală. La lucrările în lemn, soclul și sculptura sînt adesea inextricabil unite. La *Himeră*, *Adam* sau *Spiritul lui Buddha* [fig. 92, 98, 106], granița între suport și operă este aproape insesizabilă. Total altfel se prezintă însă jocul și contrajocul formelor opuse: aici se creează o nouă unitate profund tensionată, ca, de pildă, la *Planta exotică* [fig. 101]. Elementele organice și constructive generează prin contrastele lor un ansamblu nou, precum în pictura lui Klee, *Garten Architekturen*. În prima versiune a *Măiastrei* din 1912 [fig. 73], alternanța zonelor — de la cub la cariatidele figurative² și de aici, din nou, la forma-bloc — produce o amplă gradatie, urcînd pînă la triumful definitiv al volumului organic, aidoma unei înălțări, unei progresiuni lente către un obiect de cult.

Formele de soclu, care însoțesc de-a lungul deceniilor variantele *Păsării*, sînt fie scurte coloane cilindrice, fie forme trapezoidale dispuse în trepte, cînd verticale, cînd orizontale, evocînd adesea progresiunea ascendentă care, în *Coloana fără sfîrșit* [fig. 107], devine leitmotiv monumental. În seria *Coșilor* (1924—1941) [fig. 85, 86], acest pedestal în trepte — care înlocuiește, în versiunea finală, soclul inițial, un cilindru simplu (1924) — constituie o formă-ecou la zigzagurile crestei și ale cîntecului păsării. Pentru sculpturile ovoide culcate (*Nou-născutul* sau *Începutul lumii*) sau pentru elipsa alungită a *Peștelui* [fig. 81, 14, 141b], Brîncuși alege o placă

¹ Drept „model“ pentru acest cap, particularizat, ca și în cazul *Negresei*, printr-un smoc de păr grotesc, a servit Nancy Cunard.

² Aceste două figuri, care reprezintă poate îndrăgostiții reuniți de „pasărea miraculoasă“, evocă sculpturile capitelurilor romanice; ca și ele, se înscriu perfect în blocul rectangular.

subțire de metal șlefuit — singular bazin de captare — sau un dublu tambur masiv, a cărui a doua jumătate, ușor retrasă, servește de suport primei [fig. 66, 67, 70—72, 105]: piatră de moară grea sau masă de piatră rustică — așa cum o vedem și în atelierul lui Brâncuși. O reîntâlnim, la scară monumentală, în Grădina Publică din Tîrgu-Jiu, în apropierea *Porții sărutului*; Brâncuși o destinase tihnitelor ospete sau hramuri populare [fig. 108, 109]. Asemenea pietre masive și de proporții analoage serveau, încă înaintea erei creștine, ca masă de ofrandă; cercul se închide astfel firesc, purtându-ne către sensul lor ritual arhaic.

Discurile metalice subțiri, rotunde sau ovale, destinate de Brâncuși ca suport pentru bronzurile culcate, reflectă imaginea, dedublează forma, dilată spațiul și extind volumul. Aceleași efecte le urmărise sculptorul și în proiectul templului din Indor, pentru cele trei *Păsări* din jurul bazinului de apă central. Astfel de discuri, adesea dispuse pe un soclu de marmură în formă de cruce greacă, intră, în cele din urmă în contact cu solul printr-o bază de lemn deschisă și larg arcuită, sau prin trunchiuri de piramidă îmbucate [fig. 81, 105, 14, 141b]¹.

Propriu structurii soclurilor lui Brâncuși este lenta ascensiune în trepte, succesiunea de podeste și de materiale diferite [fig. 73, 100] către evenimentul plastic esențial — metodă sculpturală întâlnită adesea în goticul târziu, în Renaștere și în baroc². Progresiunea dramatică către tema principală, obținută în statuara figurativă printr-o gestică vie, este formulată de Brâncuși în vocabularul concis al limbajului geometric. Dar pentru că operelor sale nu

¹ v. și soclurile *Peștelui* în marmură, col. Arensberg, Museum of Art, Philadelphia, și *Cap de copil*, col. Yolanda Matarazzo, São Paulo [fig. 141].

² Mai cu seamă la fântînile cu figuri suprapuse, ca și la structura soclului însuși, constituit din diferite paliere.

le-a fost dat — din lipsa unor mari comenzi — să trăiască în spații vaste sau zone arhitecturale prielnice (pentru care fuseseră create și destinate), ele au rămas, decenii de-a rîndul, în atelier, departe de viața cetății, în cadrul căreia și-ar fi aflat adevăratul loc. În acest spațiu limitat, pe care trebuiau să-l împartă cu multe alte sculpturi, ele primeau, de fiecare dată, prin accentul soclului, o subliniere a individualității lor, fiind totodată integrate unui ansamblu arhitectonic. Că Brâncuși nu voia să dea o valoare absolută, de prim plan, soclurilor, așa cum apare în unele din reproducerile recente, ci le acorda mai degrabă o funcție subalternă, ne-o arată propriile sale fotografii, unde intenția sa se citește cu claritate.

„Măsura“, în operele lui Brâncuși, rezida în proporțiile lor, fiind determinată de ele, lucru pe care sculptorul îl sublinia neîncetat. De aceea, în caz de mărire, n-avea nevoie să facă probe în spațiu (cum procedează mulți sculptori, mai „norocoși“, în vastele lor domenii), pentru a studia efectele de aproape și de departe. Și cînd era întrebat asupra măsurilor exacte ale lucrărilor, refuza să le dea, argumentînd: *„Măsurile sînt dăunătoare, fiindcă există în lucruri. Se pot înălța pînă la cer și coborî pînă la pămînt, fără a-și schimba proporția“*. (*Les mesures sont nuisibles, car elles sont là, dans les choses. Elles peuvent monter jusqu'au ciel et descendre par terre sans changer de mesure.*)

Astfel Cocoșul n-a fost modificat pentru ultima sa versiune monumentală de la Detroit. Proporțiile fundamentale au rămas aceleași, posibilitatea unei extensii a volumului fiind virtual conținută încă în primul Cocoș, mic, în lemn, din 1924 [fig. 85]. O transformare sugerată aici de natura diferită a materialului (bronz) a fost verticalizarea diagonalelor, mai

Mit și contemporaneitate

Decisivă pentru sensibilitatea și gândirea lui Brâncuși, ca și pentru concepția sa artistică, era credința într-o „eternă reîntoarcere“ a fenomenelor fundamentale, umane și naturale, care transcend desfășurarea istoriei, legînd neîncetat și firesc prezentul de trecutul mitic. I se părea că plasmuirile sale, odată terminate, continuă să crească, în sensul arhaic al participării, depășind strîmtele limite terestre ale realității lor profane. Ele nu se înălțau doar la un plan estetic superior, ci se și integrau unei totalități superioare, cosmice, participînd la acel ritm¹ absolut care guvernează macro- și microcosmosul deopotrivă. Orice creație devenea astfel expresia vieții universale ce nu poate fi percepută și comunicată decît într-un limbaj simbolic.

Această atitudine interioară, din care crește „voința de formă“ propriu-zisă, se opune viziunii asupra lumii dominată de noțiunea de progres științific, pe care o reflectă „construcțiile“ plastice, inspirate de marile orașe ale prezentului și de nivelul actual al civilizației noastre. Operele geniale ale lui *Antoine Pevsner* și *Naum Gabo* concretizează, cu grandioasă consecvență și pregnanță, această alternativă spirituală, determinînd și influențînd un întreg curent artistic. Aici domină structura deschisă care, tensionată, străpunge atmosfera și o captează; transparența formei-schelet și a materialului face posibilă perceperea derulării simultane în spațiu a mișcării diferitelor părți.

Dar și integrala, organica, formă-nucleu a lui Brâncuși poartă un intensiv dialog cu spațiul. Însă mijloacele sînt cu totul altele: proporționarea, recursul activ la jocurile luminii, iată ce favorizează, într-un fel aproape magic,

¹ Documente, pag. 100.

desfășurarea vieții spațiale și cosmice¹. Dar pentru ca un volum masiv să poată lua energie în posesiune spațiul și, totodată, să fie receptat de el, are nevoie de o pregătire spirituală și formală — în contrast cu sculptura-bifteck, cum o numea Brâncuși, a cărei masă greoaie sucombă în propria-i inerție. Eficiența spațială a formei deschise nu este decât relativă, pentru că în cazul formei închise numai tensiunea internă sau, dimpotrivă, pasivitatea ei pot fi determinante în ceea ce privește forța de a acționa în spațiu; luată în sine, condensarea volumului nu poate fi negativă în acest sens².

La „constructiviști“ materialul, ales frecvent dintre produsele rafinate și diferențiate ale industriei moderne (nylon, plexiglas etc.), adaugă o referire în plus la prezent. Brâncuși, dimpotrivă, prelucrează o materie pe care „artifexul“ o utiliza din vremuri arhaice pentru figurația sa magică.

Deși nu este constrâns de vreo obligație directă față de prezent, Brâncuși îmbină în mod firesc tradiția cu sensibilitatea și situația actuală, prin însuși faptul că obține, printr-o tehnică rafinat sublimată, precizia ultimă și proporțiile cele mai subtile. Formele sale se înrudesesc astfel adesea, morfologic, cu creațiile tehnicii industriale³. Tocmai această perfecțiune, această inexorabilă claritate a marmurelor, și mai ales a bronzurilor sale polirate, impresionează deosebit de puternic generația tânără și cea foarte tânără; și aici, mai mult ca oriunde, simți cât de profund aparține Brâncuși epocii sale; el se găsește într-un con-

¹ Ar fi cazul să amintim că și sculptura lui Pevsner intră într-o relație directă cu cosmosul: impactul luminii cu metalul special tratat generează culori care se schimbă în funcție de oră și de anotimp.

² v. de asemenea și energia spațială a sculpturilor lui Giacometti.

³ H. P. Roché compară forma *Păsării* cu cea a rachetei interplanetare („L'Oeil“, nr. 29, 1957).

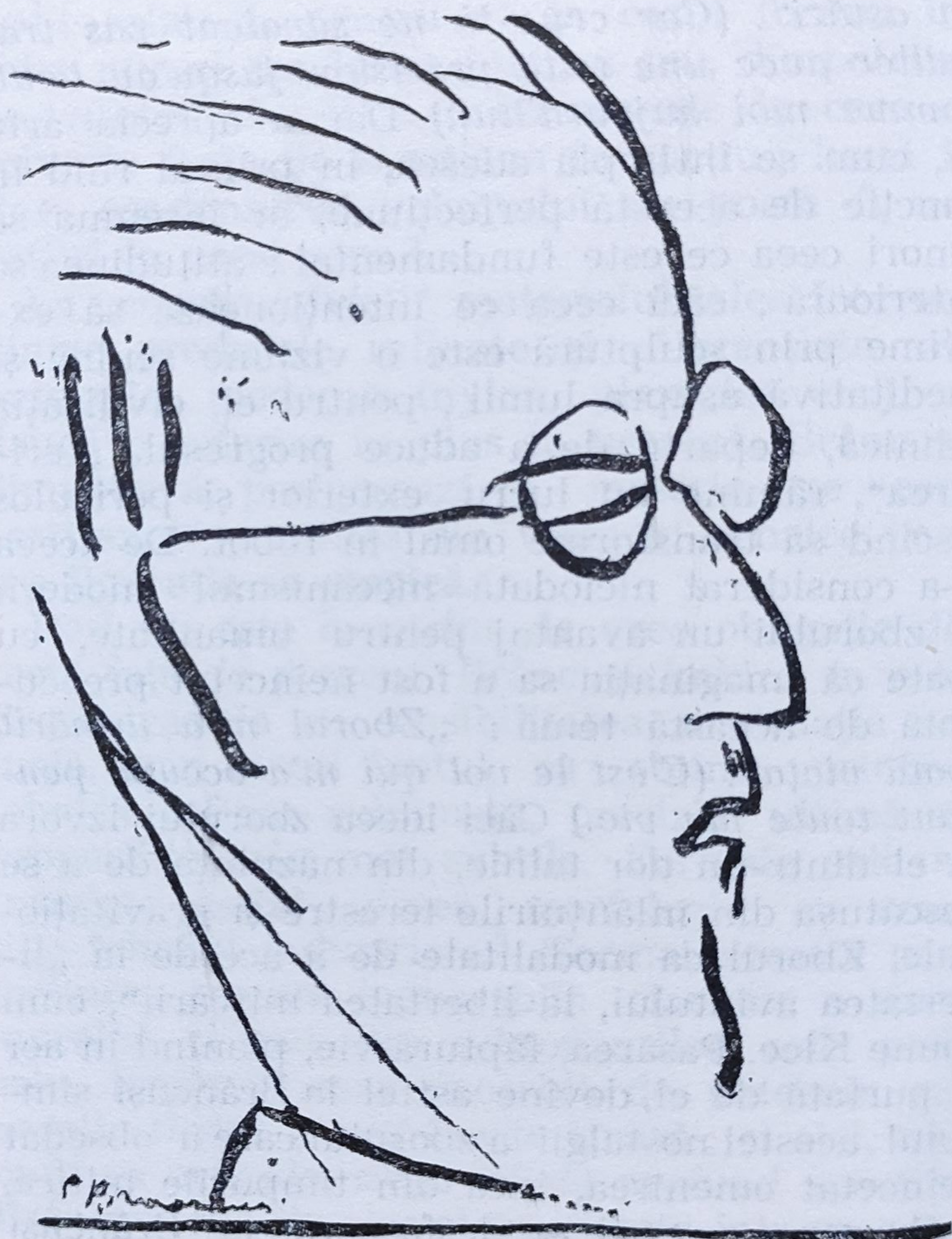
tact intim cu lumea din jur, chiar și cu cel mai neînsemnat obiect utilitar, cu tot ce ființează și mereu se reînnoiește. Tocmai de aceea nici nu voia ca *Peștele* său [fig. 83], orizontal-plutitor, să fie asemuit cu un dolmen neolitic de formă analogă: „Căci cei de atunci — sublinia el — n-ar fi putut duce lucrurile pînă la capăt cu precizia cu care o fac eu astăzi”. (Car ceux-là ne savaient pas travailler avec une telle précision jusqu’au bout, comme moi aujourd’hui.) Dar a aprecia arta sa, cum se întîmplă adesea, în primul rînd în funcție de această perfecțiune, ar însemna să ignori ceea ce este fundamental: atitudinea sa interioară; căci ceea ce intenționează să exprime prin sculptură este o viziune senină și meditativă asupra lumii; pentru el, civilizația tehnică, departe de a aduce progresul, „fericirea”, rămîne un lucru exterior și periculos riscînd să transforme omul în robot. De aceea n-a considerat niciodată mecanismul modern al zborului un avantaj pentru umanitate, cu toate că imaginația sa a fost neîncetat preocupată de această temă: „Zborul m-a urmărit toată viața”. (C’est le vol qui m’a occupé pendant toute ma vie.) Căci ideea zborului izvoră la el dintr-un dor tainic, din năzuința de a se descătușa din înlănțuirile terestre și gravitaționale. Zborul ca modalitate de a accede la „libertatea avîntului, la libertatea mișcării”, cum spune Klee. Pasărea, făptură vie, planînd în aer și purtată de el, devine astfel la Brîncuși simbolul acestei nostalgii a zborului care a obsedat neîncetat omenirea, încă din timpurile mitice.

Curgerea vremii se desfășoară la Brîncuși ca o spirală în jurul unui nucleu etern; ascensiunea piramidală către „vîrf” este exclusă (*La pyramide est fatale*¹ — spunea el referindu-se la Turnul Babel). În acest ritm circular se simțea și el adînc implicat² și ca atare în-

¹ v. *Documente*, p. 98.

² v. pag. 41, cu privire la semnăturile lui în arc de cerc,

tegrat mersului ciclic al existenței universale — simplă particulă în eterna schimbare, în eterna reîntoarcere a istoriei omenirii. Filosofia sa, izvorită din adâncurile unei străvechi înțelepciuni țărănești, se apropia astfel de concepția unui dinamism circular peren, excepție



C B Rowman

1. Portretul lui James Joyce, cca. 1925, tuș, 21×16,5 cm, col. D-na Marcel Duchamp, New York.

86 făcând statismul cîtorva fenomene fundamentale. Ea se apropia și de atitudinea ideologică

și poetică a unui James Joyce¹, scriitor nutrit cu toate esențele gândirii occidentale. Astfel nu întâmplător ci condus de o intuiție premonitoare, Brâncuși a făcut portretul poetului irlandez în trei versiuni diferite: primele două, aproape de model, ultima — contrapunct abstract — o spirală în cerc, sugerînd legăturile spirituale și originea celtică a lui Joyce [fig. 15 și 129].

Într-o ambianță arhaică, în care pătrundeau totuși vibrațiile prezentului, în acel *Impasse* parizian dărăpănat, se năștea, precum un modern *mythos*, o artă universală și lucrul acesta apărea celor ce zăboviseră în atmosfera creativă a atelierului un fapt firesc și în același timp un miracol. Artă lui redeștepta ecouri din străfundurile amintirii: configurări nemaiîntîlnite revelau și modelau limbajul timpului nostru reînviind ideea unității creatului din vîrsta de aur a omenirii. Om, animal, obiect, produse ale construcției sau ale creșterii organice se întrețeseau într-un tot mirific, însuflețit de fiorul umanului.

Retrospectiv, toate acestea par să evoce cuvintele rostite cîndva de Brâncuși, ca pentru sine, în timp ce sunetele discului, pus la gramofonul meșterit de el, se stingeau treptat. Vocea omenească se topea miraculos în triluri delicate de pasăre: părea că umanul atinge aici, în mod desăvîrșit și într-o abstracție ultimă, dulceața plină de taină a strigătului primordial al creaturii, cîntecul natural în stare pură. Așa năzuia și Brâncuși să trezească piatra, „s-o facă să cînte pentru umanitate“ (*la faire chanter pour l'humanité*).

Căci toate eforturile sale tindeau să elibereze sculptura din limitele strîmte ale zonei terestre, s-o facă să participe la o realitate transcendentă: s-o reînvie într-o formă nouă, într-o frumusețe virginală.

¹ *Finnegans Wake*: „Vico goes round and round.“ (Viking Press, New York și Faber & Faber, London, 1939).

DOCUMENTE

Introducere

Vizitele periodice, reînnoite în fiecare an, în atelierul lui Brâncuși, sejurul împreună cu sculptorul român la New York și la Long Island (1939), i-au oferit autoarei șansa rară de a-l cunoaște îndeaproape, în situații multiple, pe acest om excepțional, de a-i aprecia firea deschisă, reacțiile spontane, de a-i asculta reflecțiile asupra vieții și artei. Din noianul însemnărilor, notate adesea în urma convorbirilor cu el, restituim câteva generațiilor viitoare, care nu-l vor putea cunoaște decît prin intermediul operei ; poate datele personale vor mijloci un contact mai profund cu ființa și arta sa, cu sentimentele și manifestările sale. Acolo unde notele aveau indicată data, aceasta a fost menționată și în textul de față.

Mozaicul vieții Evenimente și reflecții

Frecventarea lui Brâncuși nu însemna doar contactul cu un mare artist ale cărui cugetări aruncau adesea lumini fulgurante asupra intențiilor sale artistice sau asupra genezei operelor ; însemna totodată întîlnirea cu un înțelept ostil predicilor balsamice, care știa să se sizeze cu plasticitate frapantă și clarviziune ironică sensul sau absurdul existenței.

DOCUMENTE

Introducere

Vizitele periodice, reînnoite în fiecare an, în atelierul lui Brâncuși, sejurul împreună cu sculptorul român la New York și la Long Island (1939), i-au oferit autoarei șansa rară de a-l cunoaște îndeaproape, în situații multiple, pe acest om excepțional, de a-i aprecia firea deschisă, reacțiile spontane, de a-i asculta reflecțiile asupra vieții și artei. Din noianul însemnărilor, notate adesea în urma convorbirilor cu el, restituim câteva generațiilor viitoare, care nu-l vor putea cunoaște decît prin intermediul operei ; poate datele personale vor mijloci un contact mai profund cu ființa și arta sa, cu sentimentele și manifestările sale. Acolo unde notele aveau indicată data, aceasta a fost menționată și în textul de față.

Mozaicul vieții Evenimente și reflecții

Frecventarea lui Brâncuși nu însemna doar contactul cu un mare artist ale cărui cugetări aruncau adesea lumini fulgurante asupra intențiilor sale artistice sau asupra genezei operelor ; însemna totodată întîlnirea cu un înțelept ostil predicilor balsamice, care știa să se sizeze cu plasticitate frapantă și clarviziune

Auditorul avea posibilitatea să cunoască concepția și atitudinea sa față de viață, înrădăcinate în gândirea orientală, care dezvăluiau căutarea intuitivă a absolutului. Putea descoperi astfel în Brâncuși un om înzestrat cu forțe oculte, aspirînd la comuniunea cu marele Tot ; un om pătruns de simțul oriental al „Vidului“, esență ultimă a lucrurilor, înrudit cu acea „detașare“ proprie misticii medievale și ataraxiei stoicilor. La el „Vidul“ însemna simplitate, o simplitate transcendentă, care poartă în sine abundența și multiplicitatea. În povestirile și tălmăcirile lui diversitatea aspectelor evenimentului se reducea totdeauna la cîteva puncte-cheie. Tragicul și dramaticul n-aveau ce căuta aici. În fond, viața îi apărea ca o înlănțuire de miracole și, în amintirea lui, stăruiau nenumăratele revelații pe care, încă din fragedă tinerețe, i le aduseseră anii : *Ma vie n'était qu'une succession de merveilles* („Viața mea a fost doar un șir de miracole“). Și totuși suferința, implicată în continua, aspră luptă pentru existență, apărea mereu în povestirile sale referitoare la anii tinereții și la perioadele de mai tîrziu cînd trebuise să-și croiască drumul în artă și să cîștige o bucată de pîine. Căile vieții l-au purtat prin cele mai felurite îndeletniciri manuale. A plecat „de-acasă“, din satul natal de la poalele Carpaților, la vîrsta de unsprezece ani, lăsînd o mamă văduvă și o soră care se născuse după moartea tatălui său. (I se părea o ironie a soartei ca fetița, atît de arzător dorită de tată, să se nască imediat după moartea acestuia. (*Mauvaise chance ! J'aurais du être la Constantine, moi, le Constantin*)¹. După ce a schimbat mai multe locuri de muncă, adolescentul se angajează să spele butoaie la un birtaş cumsecade din Craiova. Parfumul petalelor de trandafiri, cu care trebuia să trateze interiorul butoaielor de

¹ „Ceasul rău ! Ar fi trebuit să fiu Constandina, nu Constantin“.

vin, i-a reamintit totdeauna această perioadă din tinerețea sa. Dar ursitoarele întrețeseau de pe-atunci firele norocului în urzeala vieții sale. Cu toate că patronul plănuia să-l ia tovarăș de afaceri, alte drumuri păreau să se deschidă în direcția propriei sale vocații: fu admis la Școala de Arte și Meserii din Craiova și-și începu ucenicia într-un atelier de mobilă. Aici și-a încercat prima oară îndemînarea de a lucra lemnul, material de bază în arhitectura profană și religioasă din țara sa, material propice sculpturii. Începuse de pe atunci să se distingă printre colegi prin aptitudini deosebite¹, care îl determină pe directorul școlii să-l trimită, după trei ani de studii, cu o bursă și o scrisoare de recomandare specială, la Școala Națională de Arte Frumoase din București, unde este admis în clasa de sculptură. Și aici Brâncuși se distinge din nou, mai ales prin extraordinara precizie a metodei sale de lucru. *Ecorșeul* (1902) [fig. 128], studiu de anatomie, stîrnește prin perfecțiunea și minuțiozitatea sa, uimirea tuturor². Pare aproape un paradox că artistul de mai tîrziu, creatorul unui nou limbaj formal în sculptură, s-a impus atunci tocmai prin exactitate în redarea detaliului și prin realizarea perfectă a temei date. Seriozitatea și precizia păreau să alcătuiască fundamentul necesar trezirii geniului.

(mai 1933)

Metamorfoză, mistificare și iluzie

Brâncuși iubea „travesti”-ul, jocul burlesc al metamorfozelor. La Craiova, la un bal, adolescentul de cincisprezece ani dansează valsul și

¹ v. *Documente*, p. 96, cu privire la vioara „Stradivarius”.

² Brâncuși și-a luat Diploma la Școala Națională de Arte Frumoase din București la 24 septembrie

cadrilul, costumat în straie de țărancă cu fuste largi, și palmuiește ușor, din încheietura mîinii („cum fac fetele“), un „cavaler“ prea îndrăzneț. Un ascuțit simț al observației, așadar, și o demonstrație de expert desăvîrșit pînă și la joc.

La Paris, se duce împopotonat cu totul bizar la balul mascat al Academiei de Belle-Arte (1907): cu un soi de bucium, cu clopoței la brațe și la picioare, cu un ciur pe cap, înfășurat în două covoare orientale, cel din spate atîrnîndu-i ca o trenă, el pășea cu demnitate burlescă; fantezia și folclorul se împerecheau în mod grotesc. „Năstrușnicul“ avu succes: se întoarse acasă în zori, de astă dată călare, urmat de o numeroasă escortă.

Uneori improvizațiile sale poznașe urmăreau să pigmenteze puțin anodinel cotidian. O picătură de irațional cade totdeauna bine!

Era către sfîrșitul primului război mondial, cînd iritarea generală atinsese culmea; într-o zi, pe cînd stătea la coadă în fața unei mezelării din cartier printre oamenii nemulțumiți, îl apucă subit un chef nebun să rupă ordinea severă. Cu paltonul uzat și cu pălăria tuflită ieși din rînd și începu să improvizeze o melodie, cum fac vagabonzii. „Reprezentăția“ încîntă și gestul lui păru atît de firesc, încît un domn caritabil și bine îmbrăcat îi aruncă cîțiva creișari în pălărie, în hohotele de rîs ale prietenilor săi din cartier. „*Iar eu i-am acceptat cu o reverență, căci refuzînd, l-aș fi determinat pe donator să nu mai facă altădată dănie unui sărac adevărat*“. (*Et je l'acceptai avec une révérence, car en le refusant j'aurais empêché le donateur de répéter son bon geste envers un vrai pauvre.*)

Ca să te impui — afirma el — trebuie să știi cum să-l iei pe fiecare în parte, să știi să găsești „chichița“ care să-l înduplece. Pentru a-și întări spusele, îi plăcea să recurgă la pilde. Astfel, cu ocazia primei călătorii la Biarritz — cu hainele jerpelitate și valiza tocită — a tras la

un oarecare „Hôtel d'Angleterre“. Dar un portar distant l-a tratat cam de sus. Ce era de făcut? Mai întâi a zvîrlit valiza cu un gest autoritar, apoi s-a redresat și a comandat o cameră pe un ton de mare senior. Intonațiile de oțel ale ordinelor care „țîșneau din el“ l-au surprins și pe el la fel de mult ca pe funcționar, dar și-au făcut efectul: imediat a fost pusă la dispoziția personajului tunător o cameră cu vedere la mare.

Cu istoria șoferului de taxi parizian intrăm într-o zonă de-a dreptul magică: cu toate că era un ger cumplit, și în pofida insistențelor lui Brâncuși, șoferul refuza să închidă geamul despărțitor dintre el și client. Deodată Brâncuși îi spune: *Vous allez voir*, repetînd mereu mai puternic — *vous allez voir* și, în cele din urmă, tunînd — *vous allez voir*. Taxi-ul se oprește! Pană! Înmărmurit, șoferul rămîne țintuit locului, ca și mașina, și la fel de uluit ca Brâncuși. Să aibă, oare, de-a face cu un șaman? Deschide umil portiera, încredințîndu-l pe bizarul călător unui coleg care avea să-l conducă mai departe. Cît privește plata cursei, funestul client este refuzat cu groază.

Autopersiflajul nu lipsește nici el din acest mozaic de întâmplări și cugetări. Năzuințele vane, iluzorii, narcisismul, incapacitatea (generată de o disproporționată înfumurare) de a formula o judecată obiectivă și „echitabilă“ asupra situațiilor și lucrurilor constituiau pentru el vicii fundamentale ale firii umane. Ca exemplificare, evoca întîlnirea grotescă cu o vacă în timp ce venea de la München (prin Allgäu) spre Elveția, îndreptîndu-se către Bodensee. Făcînd un popas idilic pe o pajiște împrîmăvărată, a început să cînte din fluier, îmbătat de frumusețea naturii și de proiectele sale artistice! Sunetele magice păreau — precum lira lui Orfeu — să vrăjească animalele, căci văzu cum o vacă contenește din rumeșat ca... să-l asculte cu luare aminte. Privind mai

atent, își dădu seama că nu era vorba de un omagiu adus artei sale, ci mai degrabă un persiflaj la adresa închipuirilor sale „egolatre“. De fapt animalul își urma nepăsător propriul lui ritm vital: păștea, rumega și mai ales... digera.

(mai 1956)

Altădată, hărțuit cum era de propriile-i probleme, un „semn din ceruri“, plin de humor, îi aduce destinderea binefăcătoare a hohotului de râs: în timp ce îl implora cu fervoare pe „Milarepa“ — spiritul său protector — să-i vină într-ajutor, din înaltul atelierului o carte ateriză cu mare zgomot drept în capu-i. Lucrarea se intitula *Cum să devii ventrilog?* Ai fi zis că Milarepa însuși surîdea, și Brâncuși, înseninat, izbucni în râs¹.

Acest simț înnăscut al comicalului de situație, alternanța alegră a glumei cu seriosul, care ducea la el pînă la împletirea inextricabilă a elementului claunesc cu cel mistic, imprimau relației cu Brâncuși un aer firesc, simplu; povestirile și reflecțiile sale țîșneau spontan dintr-o lume în care realul și fabulosul mergeau mîna-n mîna. Ca și la Joyce și Klee, și la el, viața își revela constant dubla ei față, laturile celeste și cele infernale. Abia auziai cîntecul îngerilor, că demonii se și iveau să te chinuie! „Dumnezeu și diavolul nu viețuiesc separați în lucruri, nici fixați aici sau dincoace, ci co-există pretutindeni și în același timp“ — aceasta era credința lui Brâncuși. De aceea căuta neîncetat, în viață ca și în artă, izbăvirea de cele materiale, și de cele demonice, năzuind la sublimare și eliberare, prin care zonele profunde ale oricărei întîmplări se luminează, devin transparente.

¹ v. textul p. 36, nota.

Anatomia unui corp, oricît de perfectă, nu-l interesa¹; era sensibil doar la energia inefabilă a climatului spiritual în care era întretesută acea existență corporală, îl impresiona numai „umanitatea atmosferei“; iată de ce distila toate trăirile și întâmplările din contextul brut, ajungînd pînă la esențele lor eterice, la sevele lor amare. Este ceea ce James Joyce numea o revelație „transparentă“, o „epifanie“, capabilă să ilumineze faptul cel mai banal.

Nevoia imperioasă de a se detașa de elementul static, de împovărătoarea greutate a materiei, străbate întreaga sa concepție artistică și viziune asupra lumii, „ethosul“ său. Istoric injustă, atitudinea sa total negativă față de creația lui Michelangelo izvora din același principiu². Îi era cu neputință să fie de acord cu un dinamism care nu duce la sublimare, la eliberarea sufletului. Filosofia vieții și aspirațiile artistice coincideau la el întru totul. „N-am de gînd să reprezint «hamali» greoi, ci ființe descătuseate, într-aripate. Nici munca în sine, nici greutatea efortului nu trebuie glorificate. Este lucrul cel mai neghiob (la plus bête des choses), și nu-i decît un mijloc, o cale. Dar pe care trebuie s-o străbată chiar și creatorul“. Dorința și strădania lui Brîncuși tindeau tocmai la eliberarea omului de această „povară“ zilnică. Lucru semnificativ, o afirmație atît de categorică venea de la un om care ani de-a rîndul trudise ca un artizan, pentru atingerea celei mai înalte culmi a frumuseții și forței expresive. „Créer comme un dieu, commander comme un roi, travailler comme un esclave“ (Creează ca un dumnezeu, comandă ca un rege, muncește ca un sclav); sub semnul acestei totalități vedea el desfășurîndu-se adevăratul proces al muncii.

(7 noiembrie 1936)

¹ v. Text, pag. 59, nota 1.

² v. Text, pag. 53, nota 1.

Considera detașarea, știința de a rezista la presiunea trăirilor și evenimentelor personale pentru a atinge obiectivitatea, „pentru a depăși eul și a te contopi cu universul” — un imperativ categoric. Singurul mod de a accede la demnitatea înțelepciunii și la artă. «Oamenii se iau prea în serios. Vor să fie totdeauna „ceva”. Gloria își bate joc de cei care aleargă după ea. Când îi întorci spatele, vine după tine» (*Cette gloire, elle s'en fout de nous, quand nous courons derrière elle, mais quand nous lui tournons le dos, c'est elle qui court derrière nous*). Îi repugnau atât cultura care se adresa numai inteligenței cât și acumularea enciclopedică de cunoștințe. Mai puțină rațiune ! *Crachez sur votre raison !* — iată sfatul pe care ar fi vrut să-l adreseze fiecărui intelectual ; pentru el conta doar sensibilitatea, ea manifestându-se la fel pretutindeni și la toți oamenii, independent de originea sau formația lor. Cei socotiți „nebuni” de societate, îi apăreau adesea (și asta, desigur, din cauza concepției sale orientale) niște clarvăzători care s-ar fi putut desfășura nestingherit doar într-o anume „zonă intermediară”¹.

(octombrie/noiembrie 1936)

Gîndirea, acțiunile lui Brâncuși, totul oscila între imanența terestră și transcendența spirituală ; pînă și preferințele sale muzicale pendulau între acești doi poli. Îi plăceau deopotrivă cîntecul popular și muzica bisericească, cea gregoriană mai ales ; în ambele cazuri, ceea ce îl atrăgea era elementarul pe care-l regăsea în primul caz, în simplitatea sa naivă, în cel de-al doilea, în forma cea mai sublimată. Cu o frumoasă voce de tenor, exersată în muzica religioasă din patria sa, a intonat ani de-a rîndul imnuri liturgice la biserica româno-or-

¹ v. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques de l'Extase*, Payot, Paris, 1951,

todoxă din Paris, unde a slujit și ca diacon¹. În atelierul său puteai asculta totdeauna discuri cu cîntece și dansuri românești la gramofonul meșterit de el și a cărui acustică o perfecționase, prelucrînd special lemnul, pentru a-i spori rezonanța². Încă de la șaisprezece ani reușise să construiască un „Stradivarius”. Era vorba de un pariu îndrăzneț pe care a izbutit să-l cîștige — ne-a povestit el mai tîrziu. Dar pentru el, ca și pentru Joyce, cea mai înaltă și mai pură minune a expresiei muzicale rămîne tot vocea omenească.

(iunie 1948)

În epocile de mare depresiune — care nu se situează, cum s-ar putea bănuî, în ultimii ani de boală, ci imediat după cel de-al doilea război mondial — i se părea că viața nu mai merită să fie trăită. Spunea mereu că vrea să moară, nu fiindcă n-ar mai fi putut lucra ci pentru că, de fapt, nici nu mai era prezent. *„Nu mai sînt al lumii acesteia, sînt departe de mine-însuși, desprins de propriul meu trup. Mă aflu printre lucrurile esențiale”. (Je ne suis plus de ce monde, je suis loin de moi-même, plus attaché à ma personne. Je suis chez les choses essentielles.)* În anii aceia își amintea adesea de greutățile prin care trecuse, în tinerețe, în România și în primii ani de la Paris : *„Ani de mizerie cruntă, prin care n-aș mai vrea să trec”. (Des misères terribles par lesquelles je ne voudrais plus passer.)* Cît privește confortul modern, ducea de bunăvoie o existență modestă, și asta nu din motive financiare (avea de mult viața asigurată), ci din atașament față de originea sa rustică și față de tradiție. Îi plăcea traiul simplu și pentru

¹ v. text pag. 72, nota 2.

² v. text pag. 87.

că — spunea el — asta-i îngăduia să se concentreze asupra esențialului, fără a face concesii obligațiilor exterioare¹.

Nu grijile materiale îl aruncau în deznădejdea cea mai cruntă, ci conștiința limpede că nici o nouă formă, nici o nouă invenție nu vor mai izvorî din viziunea și din mâinile sale. *Testoasa* (1943) avea să fie ultima sa creație: părea că — după atâtea înalte zboruri — îl readucea pe pământul-mumă. De-atunci s-a preocupat doar să-și reia creațiile anterioare. Artistul cel mai viu părăsise procesul dinamic al plasmuirii pentru a se ocupa — în sensul cel mai vast al cuvîntului — doar de administrarea „bunurilor” create.

(39 noiembrie 1946)

L-a întristat totdeauna faptul că operele sale nu aparțineau colectivității, că nu fuseseră amplasate în piețe mari sau în parcuri vaste, avînd astfel doar posibilități limitate de acțiune asupra oamenilor. *Trăiesc singur în pustiu cu vietățile mele*, mi-a spus odată.

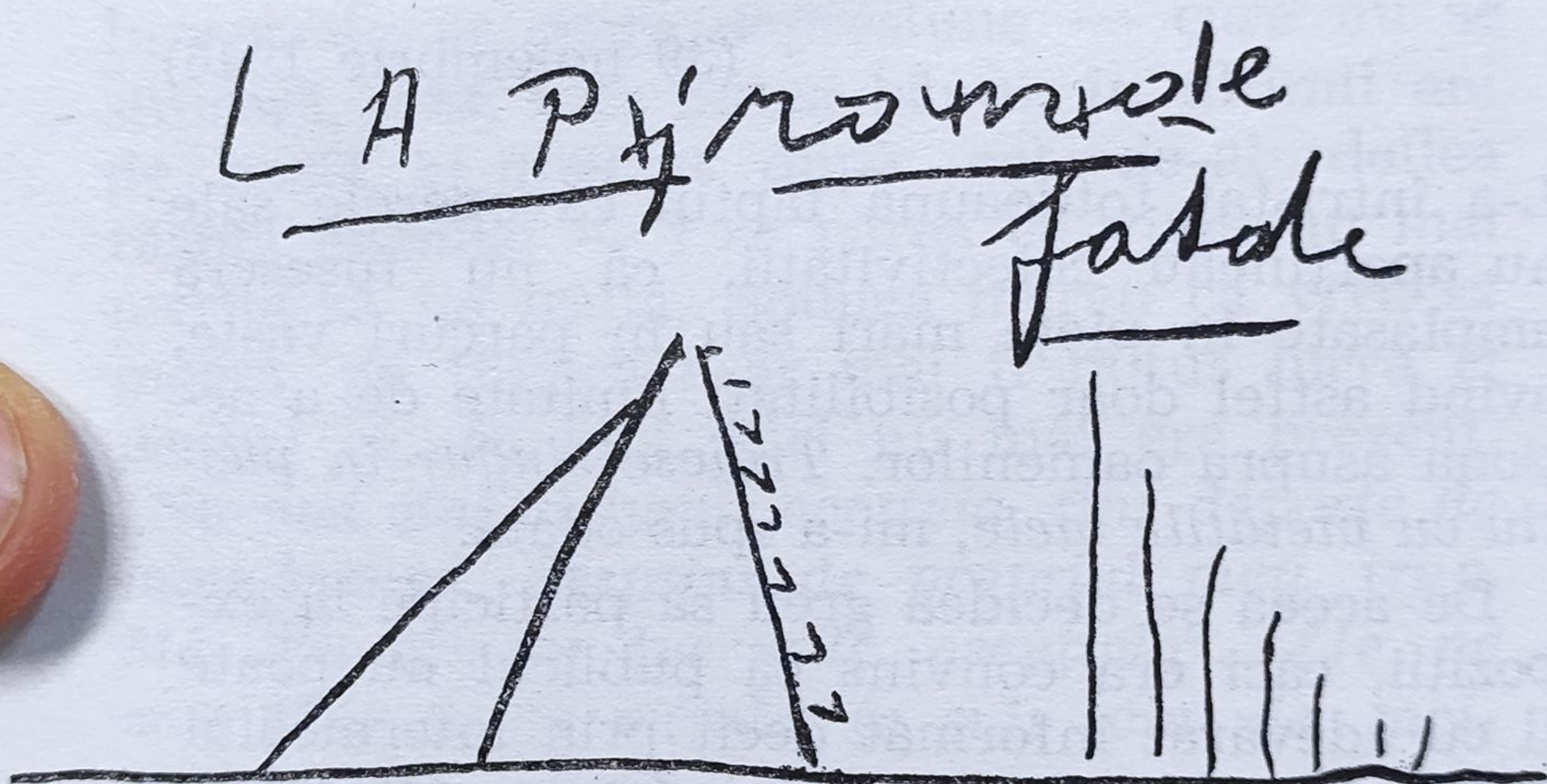
De aceea se decidea greu să participe la expoziții, căci era convins că publicul nu poate fi cu adevărat informat decît prin intermediul unui ansamblu de sculpturi, în așa fel selectate, încît să ofere o idee asupra operei și evoluției sale. La originea tuturor erorilor stau privirile fragmentare, aruncate la întîmplare, ca și modalitățile de expunere improprii. Doar intensitatea calitativă a unei opere are importanță. Numai perfecțiunea prelucrării și puritatea sînt la adăpost de critica denigratoare. Nu spectatorul obișnuit este cel ce manifestă o ostilitate funciară — constatase el însuși —, ci cinicul care-și dă aere de superioritate, criticul de artă „profesionist”, înfumurat și atoa-teștiutor. Băieții de prăvălie care-i aduceau

¹ Atitudine de viață la antipodul celei adoptate de artiștii tineri și foarte tineri, care, odată ajunși, se risipesc în tot soiul de activități și afaceri.

carnea și pîinea la atelier îl aprobau întotdeauna spontan, ducînd vestea în cartier: *C'est une grande chose ce qu'il fait* — asta atîta vreme cît primul lor elan pozitiv nu era anulat prin „clarificări“ eronate.

(iunie 1934)

Ceea ce-l impresiona cel mai mult era constatarea dureroasă că umanitatea se îndepărtează mereu de artă și, în consecință, de viața interioară. Franța — iubirea sa de totdeauna — părea, ca lumea întreagă de altfel, să caute esența vieții aiurea, în lucruri exterioare, în recorduri și deliruri sportive, în progresul tehnic crescînd. [...] Pretutindeni tensiune și aro-



C B roman

2. Piramida fatală, 1936

ganță, deși ar fi trebuit să domnească destinderea și măsura. Oamenii trebuie să învețe să se joace precum puii animalelor — spunea Lao-tse. *La pyramide fatale*, imagine a falsei ascensiuni și a progresului rău înțeles, triumfa în toată lumea! A luat o foaie de hîrtie care-i stătea în față și a început să deseneze ca în joacă, contemplînd din cînd în cînd, spirala care configura „portretul“ lui James Joyce; 98 mi s-a părut, în acel moment, că-l văd evo-

luînd în ciclurile lui Vico și ale poetului irlandez, în cercurile eternei reîntoarceri ale istoriei omenirii. Poate în acest sens ar trebui interpretată și semnătura sa adesea în formă de cerc. Dar și spirala poate deveni fatală. A început din nou să deseneze. De astă dată o spirală care, în loc să se desfășoare ca o frunză ce crește, se înfășura în jurul ei înseși ! Asta — mi-a explicat el — înseamnă sufocare a eului, înstrăinare, fuga de lumina vieții, întoarcerea în beznă, care te poate împinge pînă la sinucidere. Vedeai aici o atitudine „anti-natură“ prin excelență, o aberație obstinată și potrivnică marelui ritm al vieții. Și la Klee întîlnim „Spirale ale vieții și ale morții“ care conduc desfășurarea mișcării în spații vaste sau, dimpotrivă, o limitează ostil ¹.

(25—29 septembrie 1936)

„Je n'ai cherché pendant toute ma vie que l'essence du vol.

Le vol, quel bonheur !” ² (Brâncuși)

Cu această mărturisire Brâncuși se apropie de Visurile și Miturile fundamentale ale istoriei umanității, în care omul triumfă asupra greutateii sale corporale, căpătînd o supratereastră forță de plutire. Încă din tinerețe, dar mai ales în ultimii ani, l-a preocupat pînă la obsesie ideea detașării și zborului. Acel se *dégager de soi-même*, desprinderea și înălțarea deasupra eului erau pentru el act de eliberare interioară care dilată spațiul și sufletul în sens mistic. Izbutise, în cîteva rînduri — îmi povestea el — să iasă din propriu-i trup și, degajat de orice ataș corporal, să învingă distanța : printr-un efort de concentrare apăruse, în anume

¹ v. Paul Klee : *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe, Basel, 1956, pag. 415.

² „N-am căutat toată viața decît esența zborului ! Zborul, ce fericire !”

momente, în fața prietenilor care aveau nevoie de prezența lui. Evoca forțele magice ale lui Milarepa — negația spațiului, zborul, apariția miraculoasă — pe care acesta ajunsese să le posede în mod desăvârșit, printr-o viață spirituală intensă. Brâncuși gîndea că și ținerea unui post lung nu este posibilă decît tot printr-un proces de detașare corporală¹. Zborul era pentru el elevație, „înălțare la ceruri“. Dacă *Coloana fără sfîrșit*, catarg infinit, magic proporționată, verticală, urcă în trepte către înalt, devenind scară la cer, *Pasărea*, în schimb, este o făptură care realizează zborul mistic. Amîndouă sînt simboluri ale călătoriilor supratereestre la care omul a visat dintotdeauna. „*L'Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel*“ (Proiectul unei păsări care, mărită, va umple bolta cerului) — iată cum întregise Brâncuși titlul. O completare plină de înțelesuri, pe care comisia franceză a expoziției din 1925 a crezut de cuviință s-o modifice în denumirea — „mai rezonabilă“ *L'Oiseau en vol*.

Și cît de furios putea deveni de cîte ori se vorbea despre călătoriile cu avionul în sensul unor comunicări mai rapide pe calea aerului! Zborul realizat prin mijloace tehnice îi apărea o caricatură a zborului spiritului — pentru că aici omul, condamnat la pasivitate, înghesuit într-un spațiu îngust, se lasă „transportat“ de aer. Asta n-avea nimic comun cu zborul — așa cum îl concepea el —, nutrit de elan sufletească, mai apropiat de practicile de detașare ale șamanilor decît de abilitatea tehnică a pilotului. În ultima variantă, *Pasărea* sa poseda acea tensiune spirituală a proporției, acea *équité absolue* care constituia pentru el fundamentul frumuseții adevărate; și tocmai datorită unor asemenea proprietăți, în stare să-și

¹ Îl preocupa cazul Theresei von Konnersreuth: nu trăiește decît din iubirea lui Hristos, a spus el odată, referitor la ea.

momente, în fața prietenilor care aveau nevoie de prezența lui. Evoca forțele magice ale lui Milarepa — negația spațiului, zborul, apariția miraculoasă — pe care acesta ajunsese să le posede în mod desăvârșit, printr-o viață spirituală intensă. Brâncuși gîndea că și ținerea unui post lung nu este posibilă decît tot printr-un proces de detașare corporală¹. Zborul era pentru el elevație, „înălțare la ceruri“. Dacă *Coloana fără sfîrșit*, catarg infinit, magic proporționată, verticală, urcă în trepte către înalt, devenind scară la cer, *Pasărea*, în schimb, este o făptură care realizează zborul mistic. Amîndouă sînt simboluri ale călătoriilor supratereestre la care omul a visat dintotdeauna. „*L'Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel*“ (Proiectul unei păsări care, mărită, va umple bolta cerului) — iată cum întregise Brâncuși titlul. O completare plină de înțelesuri, pe care comisia franceză a expoziției din 1925 a crezut de cuviință s-o modifice în denumirea — „mai rezonabilă“ *L'Oiseau en vol*.

Și cît de furios putea deveni de cîte ori se vorbea despre călătoriile cu avionul în sensul unor comunicări mai rapide pe calea aerului! Zborul realizat prin mijloace tehnice îi apărea o caricatură a zborului spiritului — pentru că aici omul, condamnat la pasivitate, înghesuit într-un spațiu îngust, se lasă „transportat“ de aer. Asta n-avea nimic comun cu zborul — așa cum îl concepea el —, nutrit de elan sufletesc, mai apropiat de practicile de detașare ale șamanilor decît de abilitatea tehnică a pilotului. În ultima variantă, *Pasărea* sa poseda acea tensiune spirituală a proporției, acea *équité absolue* care constituia pentru el fundamentul frumuseții adevărate; și tocmai datorită unor asemenea proprietăți, în stare să-și

¹ Îl preocupa cazul Theresei von Konnersreuth: nu trăiește decît din iubirea lui Hristos, a spus el odată, referitor la ea.

ia zborul în văzduh¹. Poate că și prințul indian — singurul care plănuise împreună cu Brâncuși mari proiecte arhitectonice și sculpturale — s-a gândit la Garuda, vulturul solar al lui Vishnu, atunci când a achiziționat de la Brâncuși (1933) trei exemplare în materiale diferite (marmură albă, marmură neagră² și bronz) pentru acel Templu al Meditației, pe care sculptorul urma să-l ridice la Indor. Fără îndoială, în viziunea unui hindus, valoarea simbolică, aura spirituală a operei erau inseparabile de frumusețea ei formală, poate chiar elementul decisiv.

(iunie 1934)

Miracolul cotidian

Pentru Brâncuși, miracolul se înalța din colbul cotidianului. El creștea firesc din viață, trebuia doar să știi să-l primești. Sculptura sa intitulată *Le Miracle* evocă mișcarea de eliberare a unei tinere fete, care — lungă vreme urmărită de o iubire nefericită, chinuită, crispată interior și obsedată doar de propriul ei caz — redescoperă dintr-o dată măreția și plinătatea Universului, regăsindu-și locul în uni-

¹ În afară de variantele *Păsării* reproduse aici, menționăm prima *Măiastră* în bronz din 1910—1912 [fig. 140], proprietatea d-nei K. Rodina Steichen, New York. D-na H. Rubinstein, Paris, de asemenea, și d-na și d-l W. A. M. Burden, New York, posedă fiecare câte o *Pasăre* (bronz polisat) din 1925.

² O primă *Pasăre* (în marmură neagră de Belgia) explodase în țandări, după doi ani de muncă, pentru că un strat — *couche* — din structura pietrei reacționase catastrofal în timpul ultimelor retușuri de polisaj. Nu numai lemnul, ci și piatra dă dovadă de perfidii neașteptate — *les pierres sont tout d'un coup malicieuses* — spunea Brâncuși. De aceea, era mereu în stare de veghe și vroia să facă totul cu mâna lui, fără ajutorul ucenicilor, pentru a putea eventual rezolva la moment o situație critică. *Pasărea* a fost reluată apoi în același material și terminată cu bine. 101

tatea neștirbită a existenței. Miracol ! Stătea alături de ea în apropierea unei cascade și o privea : mișcarea suplă cu care și-a înălțat gâtul, s-a identificat deodată în închipuirea lui cu radioasa elasticitate a unei făpturi acvatică. Ambianța, întîmplarea, fantezia se contopesc, se suprapun și de aceea o variantă tîrzie a acestei sculpturi va fi intitulată *Foca* [fig. 71].

(29 septembrie 1936)

Pentru Brâncuși, miraculosul se manifestă în împrejurările cele mai felurite. Îi revenea în minte un episod straniu din prima copilărie, cu multiple sensuri : avea trei ani, cînd într-o zi s-a apropiat de un butoi cu țuică din care a băut atît de mult încît a căzut lat, trezindu-se mai tîrziu, înconjurat de familie și de consăteni și cu un miros neobișnuit de înțepător în nări. Ce se întîmplase ? În toiul agitației și jalei, văzîndu-l cum zace lîngă butoaie (îl crezuseră mort), „baba-doftoroaia“ satului a săvîrșit o minune : aplicînd o veche experimentată metodă pentru controlul deceselor aparente, i-a vîrît sub nas balegă de cal ; amoniacul și-a produs efectul vivifiant. De atîta strănutat, Constantin a „reînviat“, dar pentru Nicolae, tatăl său, cazul nu era încheiat : a doua zi, după însănătoșire, i-a inculcat fiului prin strașnice lovituri de nuia sensul celei de a 8-a porunci (Să nu furi !). Cu capul vîrît între picioarele paterne, Constantin asistă la un fenomen cosmic uluitor : soarele nu mai răsări la locul său obișnuit, ci apăru acolo unde de obicei apunea. Să fi fost și soarele la fel de tulburat ca tatăl său de ceea ce i se întîmplase ?

(mai 1935 și mai 1956)

Oamenii și lucrurile ascundeau — credea Brâncuși care era obsedat de obscure superstiții țărănești — amenințări tainice și capcane

de care te puteai apăra prin forțe proprii sau cu ajutorul prietenilor¹. O sensibilitate de „medium“ îl făcea să trăiască atît de puternic tensiunile din jurul său, încît adesea era incapabil să mai lucreze. De obicei se simțea în largul său duminica-dimineata, pentru că i se părea că atunci oamenii erau mulțumiți și majoritatea plecați din Paris. Erau și clipele cele mai prielnice pentru munca sa.

Să ajute oamenii să se defuleze, să-și învingă inhibițiile, să-i elibereze, să-i „descînte“, iată care erau „exorcismele“ speciale ale lui Brâncuși. Tot ceea ce ținea de dramă, de intensificarea pasiunilor, îi părea iluzoriu și suspect, întrucît orice hipertrofie a eului distrage interesul pentru universal și face să triumfe subiectivismul dezlănțuit, tulburînd distanțarea superioară și judecata obiectivă. Din acest punct de vedere, considera iubirea pasională la fel de factice ca „viața“ paroxistică — un miraj de care profită instinctul de reproducere pentru a-l narcotiza pe om. Iubirea, ca atașament față de o singură persoană, era în ochii lui o eroare fundamentală, decăderea în particular a unui sentiment dirijat inițial către universal. Știa din proprie experiență că de abia în anii maturității ajungi la complexitatea necesară înțelegerii aproapelui și a umanității, pe cînd tinerețea — și se gîndea desigur și la tinerețea sa — se cramponază cu îndărătnicie de trăirile strict personale. Credința lui era că mai presus de orice, artistul trebuie să rămînă mereu receptiv la sublim, la universal, și de aceea, tocmai lui nu-i este îngăduit să se lase îngrădit de viața de familie.

(29 martie pînă la 2 aprilie 1948)

¹ v. text pag. 41, nota 1.

Strigătul de moarte al unei broaște

De tînăr, Brâncuși îndrăgise animalele și-i plăcea să le observe. Fiu de țaran, își cioplise singur din lemn primele jucării : erau dobitoacele pe care le mîngîia și le îngrijea zilnic. Dacă la cinci ani, Klee desena îngerii din poveștile auzite, iar Picasso schița, cu particulară acuitate, oamenii din jurul său, Brâncuși, ca un adevărat fecior de țaran, sculpta creaturile care-l înconjurau.

Mai mult decît frumusețea, Brâncuși proslăvea echilibrul natural al animalului, opus alcătuirii umane. Pe cînd acesta își are o perioadă precisă de împerechere, integrîndu-se și astfel ritmului naturii, sexualitatea neîngrădită a omului — comună doar sieși și maimuței, afirma el cu ironie — este un indiciu de degenerescență.

Animalul posedă, de asemenea, capacitatea de a-și exprima, cu o intensitate incomparabilă, și starea de frică. N-a putut uita niciodată țipătul unei broaște înainte de a fi fost înghițită de un șarpe, apel cutremurător și vaiet tînguitor totodată. Acest strigăt de neuitat, auzit cîndva în tinerețe, i-a revenit pe neașteptate în minte, cu o teribilă claritate, într-un moment cînd el însuși se afla în pericol de moarte. Era în perioada primului război mondial. Trăia singur la țară, într-o casă izolată a unor prieteni, unde se retrăsese pentru a lucra. Într-o zi, alunecînd, căzu neputincios, cu piciorul rupt, în fața treptelor. Ce să facă? Cum să atragă atenția puținilor oameni care treceau prin fața casei singuratice? Se înnopta, iar piciorul începuse să se umfle. Atunci îi răsună în amintire salvator țipătul broaștei; imitînd exact strigătul de groază al animalu-

lui, a putut atrage atenția unui trecător. Iată armele lui Brâncuși ! I le oferea natura, smulgându-le din adâncurile ei, iar excepționala acuitate și precizie a intuiției lui i le pune la îndemână la momentul decisiv.

(decembrie 1950)

„Există în toate lucrurile o măsură, un adevăr ultim“ (Brâncuși)

Distanțarea de orice supralicitare, de orice exces, era bazată la Brâncuși pe o credință profundă, de unde izvora de altfel și forța iradiantă a artei sale, frumusețea armonioasă a formelor. Există în toate lucrurile, credea el, o măsură, un echilibru interior pe care artistul trebuie să-l descopere și să-l scoată la iveală. Fiecare ființă, fiecare lucru, posedă în acest sens „propriul său adevăr“. Odată găsit, orice altă intervenție nu putea decât dăuna într-un sens sau altul. Formatul cel mai mic poate include esența monumentalității, care n-are nimic comun cu colosalul. Or tocmai această măsură o găsim în viața animalelor, în timp ce la om ea a fost în parte pierdută. A o recuceri se părea a fi rațiunea misiunii sale. Din acest punct de vedere, dezvoltarea actuală a marilor orașe cedează nebuniei colosalului : *Les pauvres hommes, comme ils sont malheureux dans leurs immenses villes !*

La rugămintea mea de a-mi comunica măsurile exacte ale diferitelor sculpturi din atelier, mi-a trimis o scrisoare dictată lui Nelly van Doesburg — cu care era prieten încă din epoca „Stijl“ (fondat de unul dintre primii săi admiratori, Théo van Doesburg) — motivându-și refuzul în acești termeni : *Les mesures (extérieures) sont nuisibles, car elles sont là,*

dans les choses. Elles peuvent monter jusqu'au ciel et descendre par terre, sans changer de mesure“.

(septembrie 1953)

După ce găsisese proporțiile definitive ale Coloanei fără sfârșit — elemente de aceeași mărime succedându-se la infinit — Brâncuși a cioplit-o în trei zile dintr-un trunchi de arbore. Odată descoperită, numai măsura îi putea permite să transforme, într-o manieră atât de elementară, un produs al naturii în semn al aspirației celeste. Descoperise acel echilibru care i-a îngăduit mai târziu să nu împlînte decît foarte puțin în pămînt o verticală înaltă de 30 de metri și aceasta împotriva tuturor calculelor ingineresti care prescriau o treime din înălțime ca fundație subterană.

(23 mai 1935)

Într-un seminar la E.T.H. (Școala Politehnică Federală) din Zürich [Prof. S. Giedion (1952—53)] cu privire la „Proporție și concepție asupra lumii“, noțiunea de simetrie a fost îndelung studiată și ilustrată prin diferite exemple, printre care și Coloana fără sfârșit a lui Brâncuși. Redăm aici textul protocolului :

„Întîlnim simetria prin repetiție în serii de forme, precum frizele sau colonadele. Prin translația unei unități de lungime obținem revenirea aceleași figuri.

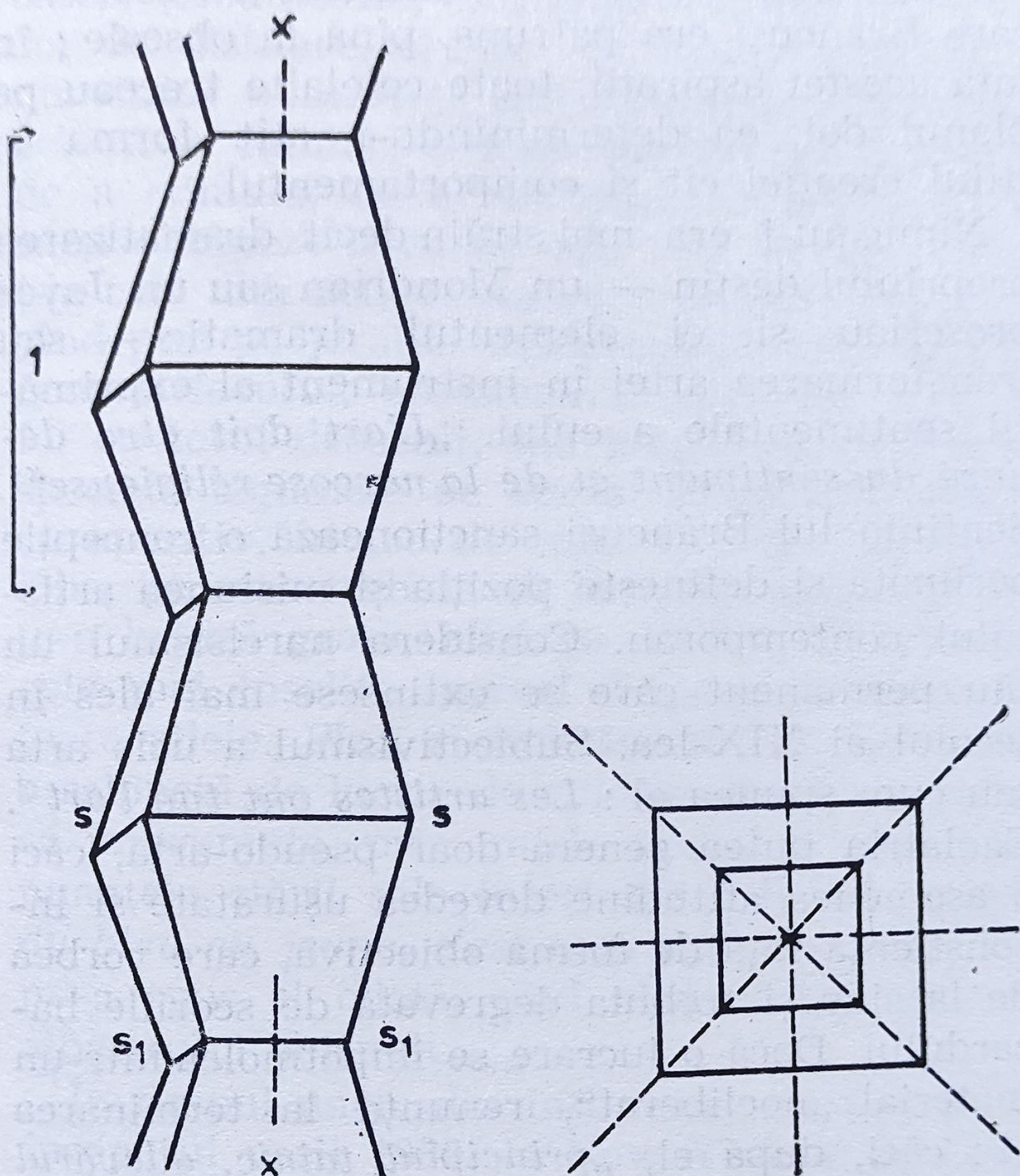
În sculptura modernă un astfel de exemplu ni-l oferă Coloanele fără sfârșit ale lui Constantin Brâncuși. Nu este deloc întîmplător că acești „arbori celești“, arieri, miraculos proporționați, posedă toate simetriile cunoscute.

Prin translație de 1 unitate Coloana revine la ea însăși.

Ea mai prezintă și o simetrie bilaterală în patru planuri verticale și două planuri orizontale s și s_1 .

Simetria de rotație este obținută prin întoarcerea coloanei cu 90° în jurul axei longitudinale x-x.

Toate aceste simetrii sînt spațiale“.



3. 4. Schițe pentru *Coloana fără sfîrșit* (prof. S. Giedion, Seminarul Școlii Politehnice Federale, 1952/53, Zürich).

False supoziții asupra unui „individualist” care-și are stilul său de viață

Ca mulți dintre contemporanii săi de geniu, Brâncuși a fost adesea învinovățit de „individualism“, în sensul de hipertrofie a eului, și de izolare arogantă. Or, dacă trăia și lucra în singurătate, departe de grupări artistice și de idealuri colective, n-o făcea din vanitate, ci din nevoia de a se concentra intensiv și de a

se dedica în întregime vocației sale artistice. Această atitudine îi dicta un anume stil de viață din care orice element personal trebuia abolit. Arta sa năzuia să creeze o imagine de-personalizată a lumii — imagine radioasă de care Brâncuși era pătruns, pînă la obsesie ; în fața acestei aspirații, toate celelalte treceau pe planul doi, ea determinîndu-i atît forma și stilul creației cît și comportamentul.

Nimic nu-i era mai străin decît dramatizarea propriului destin — un Mondrian sau un Joyce prosciau și ei elementul dramatic — sau transformarea artei în instrument al exprimării sentimentale a eului. „*L'art doit être délivré du sentiment et de la narcose religieuse*“¹. Sentința lui Brâncuși sancționează o concepție perimată și definește poziția și misiunea artistului contemporan. Considera narcisismul un rău permanent care se extinsese mai ales în secolul al XIX-lea. Subiectivismul a ucis arta sau cum spunea el : *Les artistes ont tué l'art*². Egolatria putea genera doar pseudo-artă, căci o asemenea atitudine dovedea ușurătate și inconștiență față de forma obiectivă, care vorbea de la sine și trebuia degrevată de scoriile hazardului. Dacă o lucrare se împotmolea într-un material „neeliberat“, renunța la terminarea ei ; căci, după el, „*principiul tainic, adevărul care sălășluiește în toate lucrurile*“ putea fi descoperit și scos la lumină numai prin uitare de sine. Pentru a declanșa spiritualul nu este nevoie să abolești naturalul, cum procedaseră Mondrian sau Kandinsky, ci — precum Klee — doar să ascuți atent cele mai profunde bătăi ale inimii. O seninătate orientală transcende, la Brâncuși, polaritatea spirit-natură, abstract-figurativ, acordînd firesc suflet și transparență obiectului.

¹ Arta trebuie eliberată de sentimentalitate și de narcoticul religiei.

² „Artiștii au ucis arta“.

Această artă de a descoperi pretutindeni, chiar și în cotidian, în obiect și în făptura însuflețită, „natura lor fundamentală“, o regăseai și în felul aparte în care își pregătea bucatele și băuturile, extrăgând din ele, printr-un soi de distilare, aroma cea mai intimă. Rafinamentul bucătăriei sale nu izvora din vreun eclectism culinar, ci mai degrabă din imboldul de a stimula, de a constrînge materia primă să-și elibereze sucurile cele mai subtile, virtuțile cele mai active. Astfel îl puteai vedea frigînd puii pe jeratic, supraveghind cu grijă dogoarea focului, amestecînd băuturile într-un fel cu totul deosebit, sau pregătind cu ierburi speciale legumele de sezon. Primăvara oferea ca aperitiv, în loc de saleuri, cepe mărunte, albe, pe care trebuia să le înmoi mai întîi într-o brînză grasă, albă ca neaua. Totdeauna cele mai insolite lucruri irupeau în viața de toate zilele. Pînă și îmbrăcămintea, de obicei o salopetă de lucru, de culoare deschisă, putea să împrumute, prin mici accesorii colorate, nuanțele stării sale interioare. „*Je suis passé du bleu au jaune, c'est mon âge maintenant*“¹, mi-a spus el odată, cînd observasem absența albastrului obișnuit.

În timpul uneia din întîlnirile noastre, de la începutul verii 1939, la New York și la Long Island, părea să guste îndeosebi frumusețea simplă și intimitatea tainică a peisajului. Aspectul construcțiilor — credea el pe-atunci — avea să se modifice și să se apropie mai mult de sensibilitatea noastră europeană. Oamenii plini de vitalitate, cu firea lor deschisă, îi erau pe plac — numai grijulia, „profilactica“ retragere a celor „bogați“, la cea mai inofensivă încercare de contact, îi stîrnea ironia („*Ils reculent toujours quand on s'approche. On ne veut rien d'eux. Il faut s'en ficher d'eux et rester*

¹ Am schimbat albastrul cu galbenul, — e pentru anii mei de-acum !

soi-même¹⁾. La Locust Valley erau plaja, marea, cîmpia verde, îngrijită, presărată de tu-
fișuri, pe care o îndrăgise. Gazda sa, Marion
Willard, a rămas uimită văzîndu-l odată sosind
dis-de-dimineată, cu un coș plin cu scoici de
a căror existență în zonă n-avea știre ; le pes-
cuiuse chiar el la oarecare distanță de acolo, la
confluența unui rîu, pentru a le găti și oferi
la masa de prînz. Ezitarea inițială a comese-
nilor de a se aventura pe acest necunoscut
tărîm culinar l-a surprins, căci se știa în stare
să discearnă ce e bun și ce e rău în regiune,
avînd deplină încredere în instinctul său pen-
tru materie, chiar și într-o țară străină. Și în-
tr-adevăr, acele scoici (necunoscute) *à la meu-
nière* au lăsat o excelentă amintire — prin
finețea gastronomică a modului de prepa-
rare — tuturor celor care le-au gustat.

Această mereu reînnoită forță creativă exer-
citată pînă și în lucrurile cele mai simple își
găsea — în epocile sale de plină vigoare —
nesfîrșite și fascinante aplicații. În anii de
după război începuse să se facă simțită o obo-
seală latentă și să se contureze simptome de
boală mereu mai alarmante (o afecțiune a ini-
mii și rinichilor). Ele i-au diminuat sprinte-
neala, pînă cînd o fractură a articulației șol-
dului i-a paralizat total suplețea și alegrețea
de odinioară.

Folclor și universalism

Brîncuși evoca uneori cîntecul popular româ-
nesc, lunecarea lui insesizabilă către tonul li-
turgic ; sau casa părintească, construcție țără-
nească ridicată din bușteni, în a cărei alcătuire
simplă, rudimentară, întîlneai elemente for-
male de arhitectură religioasă, căci de-a lun-

¹ Se retrag ori de cîte ori încerci să te apropii,
deși n-ai de gînd să le ceri nimic. Trebuie să nu-ți
pese de ei și să rămîi tu însuți.

gul secolelor profanul și sacrul fuzionaseră. Vocea sa avea atunci o intonație aparte, pentru că în sculptorul parizian nu încetase niciodată de a ființa sufletul aprig al unui țăran.

Ținutul său de baștină, România, ale cărei granițe opera sa le depășise de mult, rămânea mereu — în pofida universalității atinse de evoluția lui ulterioară — un ferment activ, precum Irlanda pentru Joyce. Printre sculptorii care au marcat epoca, nu-i nici unul care să poarte în sine atât de vie substanța patriei-mume. La Rodin abia se simte un element regional, iar la meridionalii Bourdelle și Maillol, nucleul original se dizolvă încet, încet sub influența Greciei arhaice și a Romei antice. În schimb, această polaritate regional-universal, transpare clar la alți mari creatori ai epocii noastre, la Picasso, Miró, Kandinsky, Gonzáles, ca să amintim doar câțiva.

Tulburător de emoționantă rămîne dorința lui Brâncuși din ultimele luni de viață, de a avea la îndemână, atârnat de-asupra patului, un mare glob terestru luminat din interior, ca și cum în clipa sfârșitului ar fi vrut să fie în legătură cu întreaga planetă. Felul său de a-și imagina sfârșitul lumii era pătruns de pesimismul unui țăran bătrîn, bîntuit de viziuni apocaliptice. Cel de-al 21-lea potop era iminent, căci pretutindeni triumfa crima, iar ierarhia valorilor fusese distrusă; atât climatul moral al umanității cît și perturbările atmosferice vesteau deopotrivă pieirea. Soarele „acoperit de pete“ nu mai putea răspîndi adevărata căldură, ci doar să răstoarne crugul vremii și să neliniștească viața omului.

(7 decembrie 1956)

A participa la „unitatea“ universului nu însemna deloc, pentru Brâncuși, să se subordoneze unei „uniformități“ implacabile. Aici intervenea „individualismul“ său, grefat pe o inviolabilă libertate a spiritului, care n-ar fi putut fi niciodată înfrîntă printr-o subordo-

nare rigidă față de reguli statice sau statale. Oare nu o apărase el ca pe supremul său bun în epocile de mizerie ale tinereții? Estetica și Etica artei sale, caracterul ei *kaloskagathos*, năzuiau să ilumineze psihic spectatorul, să-l liniștească, să-i comunice elanul interior eliberator. De aceea, subordonarea impusă individului de o putere de stat hipertrofiată i se părea extrem de nocivă și mai periculoasă chiar decât monarhia sau plutocrația. Refuzul de a servi — *non serviam* — era la fel de puternic dezvoltat ca la James Joyce, cu toate că erau atât de deosebiți ca origine și structură spirituală; la amândoi a fost greșit interpretat ca „egoism”. După părerea lor, artistul are menirea și datoria să rămână credincios misiunii sale creatoare — oricât de greu i-ar veni.

Declarațiile lui Brâncuși au fost considerate, mai ales de critica cu anumite tendințe politice, ca aberații egocentrice, reverie romantică și comportament profund asocial sau aroganță conștientă, care se sustrage problemelor sociale celor mai stringente¹. În realitate se rostea aici necesitatea absolută de a-și încorda toate forțele asupra muncii artistice. La Brâncuși — iarăși ca la Joyce — atitudinea socială se manifesta în acțiuni de ajutorare a celor din jur, de la caz la caz (de pildă în vremea ocupației germane a ascuns oameni amenințați), în sprijinul acordat prietenilor din cartier, deși i se întâmpla uneori să se certe cu ei, să ajungă la dispute dure. Pictorii români Istrati-Dumitrescu, vecinii, prietenii și mai târziu moștenitorii săi, l-au îngrijit, plini de abnegație, ani în șir, până la moarte. Dar și recunoștința și prietenia sa față de ei n-a fost deloc lipsită de generozitate. Mi-au relatat că în ultima perioadă, nu mai vorbea decât românește, că me-

112 ¹ v. Jorge Romero Brest, *Ver y Estimar*, Seria 2, nr. 5, Buenos Aires, martie 1955.

reu îi reveneau în minte povestiri fantastice cu țigani, pe care le spunea într-un dialect special.

Amintesc un epilog semnificativ, aparent neînsemnat, raportat la moartea unui mare om : o tânără artistă care venise să-i înapoieze un vas, s-a trezit în fața atelierului sigilat ; la vestea morții lui Brâncuși, a rămas căzută din cer (pentru că lipsise o vreme din țară). „Da — mi-a explicat ea : — îți împrumuta totdeauna bucuros cratițele și oalele lui. *Il restait fidèle aux temps de ses misères*¹, își amintea de vremea când și el avusese nevoie de asemenea obiecte prețioase, depinzând de bunăvoința „posesorului“. Semnificativ este și faptul că oameni simpli din cartier, și alții care ignorau valoarea artei sale, presimțeau totuși că acolo, în acel loc, se petrecea ceva deosebit, așa că-l respectau și-l iubeau ca pe cineva „deosebit“. Vedeau în el o personalitate puternică și generoasă căruia îi împărtășeau grijile și i se adresau când erau la ananghie, căci pentru asta Brâncuși își găsea totdeauna timp. Sfatul, muștrarea ascuțită sau humorul erau distribuite nuanțat, de la caz la caz. *Il me manque tellement*², mi-a spus o femeie simplă (care îi aducea regulat ziarele), pe care am întâlnit-o în Impasse Ronsin după moartea lui Brâncuși ; și apoi a adăugat : *on pouvait parler de tout avec lui car il avait un cœur comme personne*³. Dar mielul cu inima de aur devenea lup în momentul în care vreun cinic, al cărui spirit distructiv îl intuia pe loc, trecea pragul atelierului. I se părea că-l vede adulmecând pretutindeni, iar interpretarea profană pe care acesta o dădea universului său de forme era ca o blasfemie ; așa că vizita nu dura niciodată mult, ci se termina deobicei exploziv, cu o izgonire furioasă din Templu.

¹ Își aducea aminte de vremurile sale de mizerie.

² Îmi lipsește mult.

³ Puteai vorbi despre orice cu el, pentru că avea o inimă ca nimeni altul.

Aici, în această ambianță creată de el, „transfigurată“ de sensibilitatea lui, a dorit să și moară. În ultimele zile — în afară de medicul român ce-l îngrijea de mulți ani — a mai fost consultat și un medic de la spitalul american din Neuilly care, pentru a-și determina pacientul să se interneze, i-a înfățișat gravitatea bolii în toate amănuntele. *Eh bien, quand-même, j'attendrai le bon Dieu chez moi, dans mon atelier*¹ i-a răspuns Brâncuși. Era din nou țăranul bătrîn, stăpîn pe situație, care vroia și în moarte să rămînă credincios ritmului său arhaic de viață. Dar înmormîntarea tradițională n-a corespuns viziunii sale: o firească „reîntoarcere în țărînă“. De ce să nu zac întins direct în pămînt, fără pereții separatori ai „închisorii de lemn“ în care sînt puși de obicei morții? — îmi spunea el, într-una din ultimele noastre convorbiri, puțin înainte de a muri². Mă gîndeam la legendarul *Enchanteur Pourrissant* al lui Apollinaire: venit din păduri îndepărtate, el rămîne legat, dincolo de moarte, cu toată creatura, cu animalele și cu oamenii, care-i aud neîncetat murmurul magic.

¹ Oricum, îl voi aștepta pe bunul Dumnezeu la mine acasă, în atelier.

² Brâncuși a murit la 16 martie 1957 și, după slujba funebră oficiată la biserica româno-ortodoxă, a fost îngropat la 19 martie în cimitirul Montparnasse.

ÎNMORMÎNTAREA LUI BRÂNCUȘI

La capătul a patruzeci de ani de prietenie, amintirile se îmbulzesc. Acum voi încerca doar să-i fac să participe la înmormântarea lui Brâncuși pe cei ce n-au putut veni.

Biserica gemea de lume. Am fi putut auzi multe gânduri nobile (pe care le-am citit mai apoi), dacă difuzorul ar fi funcționat mai bine. Din cafas se revărsau neîncetat cascade de melodii magnifice. Cea mai mare parte a participanților ținea în mână lumânări subțiri aprinse, ale căror lacrimi se scurgeau molcom pe pământ. Pe chipurile oamenilor plutea un regret viu, nu o tristețe pasivă.

Nu, n-a fost deloc o înmormântare tristă, dimpotrivă. Brâncuși considera tristețea neghioabă, o știam cu toții : nu-i era teamă de moarte. Muncise o viață întreagă credincios principiilor lui. De plîns eram noi, nu el. El umplea biserica. La cimitirul Montparnasse, pe o vreme de primăvară superbă, sentimentul acesta a devenit și mai puternic. Fețele oamenilor parcă grăiau : „Ce hîtru și poznaș era ! Ce om minunat ! Amintirea lui, un izvor mereu proaspăt pentru cei însetați.”

Am trecut toți prin fața mormîntului deschis, aruncînd deasupra, una după alta, florile albe pe care o mînă prietenească ni le întindea.

A urmat apoi un ritual românesc, așa cum dorise el : mâini îndemînatic ne ofereau, învelită în hîrtie de mătase, cîte o porție caldută dintr-o nobilă fiertură românească din grîu¹. Am gustat pe loc, chiar lîngă mormînt. Nu mi-a fost ușor, deoarece era lipicioasă și-ți lunea printre degete, dar era ceva atît de intim, de o savoare frustă și neașteptată, încît făcea prezența lui Brîncuși și mai puternică. Am pus restul fierturii în buzunar și am mîncat-o la prînz, ca și cum aș fi fost împreună cu el.

Îl revedeam în gînd, cu ani în urmă, pe vremea cînd primea femei frumoase în atelier ; le lega la ochi cu o batistă fină și le vîra în gură cepșoare crude, date prin brînză grasă, zicînd : „ronțaiți și ghiciți ce-i !“

Ele înghițeau, se delectau, dar nu izbuteau să ghicească, nici chiar atunci cînd le oferea o gură de țuică românească ca să le vină într-ajutor. Apoi le vorbea în cuvinte pline de duh și înțelepciune despre limbă și gust, despre mâini și pipăit — cuvinte pe care acum, chiar la înmormîntarea lui, nu pot să mi le reamintesc întocmai.

A horcăit puțin înainte de a muri, mult mai puțin decît ai fi crezut, apoi pe chip i s-a așternut suflarea morții. A doua zi, cele două infirmiere l-au îmbrăcat în hainele de mort, i-au aranjat părul și barba și i-au pus pe cap o bonetă albă. Zăcea acolo, „neînsuflețit“, într-o destindere totală, frumos ca o păpușă. Mîinile sale puternice, răbdătoare, instrumentele esențiale ale corpului său, unghiile lustruite, neatinse de vîrstă, atrăgeau privirile, fascinîndu-le. De n-ar fi fost teama că-l tulburăm, am fi luat un mulaj după ele.

L-am văzut, în gînd, în acea clipă, contemplîndu-se și rîzînd. I-am auzit vocea murmurînd : „Așa n-o să mă mai recunoască nimeni“, și ochii lui aruncau cunoscutele-i scînteii.

Am mers apoi cu toții la capătul extrem al cimitirului (la răscrucea bulevardelor Edgar Quinet și Raspail) să privim monumentul funerar, care dăinuiește acolo, patinat de vreme. Un nud simplu, impresionant și liniștitor, reprezentând nu o pereche, ci toate perechile care s-au iubit și s-au îmbrățișat pe acest pământ! Fusesse — spunea el — drumul său la Damasc : pentru întâia oară se exprimase esențial.

Am aflat atunci că și-a donat atelierul și operele, dintre care multe-i erau cele mai dragi, poporului francez și tuturor popoarelor lumii, iar cele câteva milioane pe care le numea „alunele mele“, le dăruise tînărului cuplu român¹ care l-a îngrijit în ultimii ani cu mai multă dragoste decît o fac mulți copii față de părinții lor. Fie binecuvîntați !

A fost o înmormîntare intimă, plină de cuvință și duiosie, peste care plutea prezența sa invizibilă.

Henri Pierre Roché

19 martie 1957

Editions de Beaune

(Suzanne de Coninck)

Paris 1957

¹ E vorba de pictorii Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati. (n. trad.).

PROCESUL INTENTAT AUTORITĂȚILOR VAMALE DIN NEW YORK

Procesul¹ intentat de Brâncuși Statelor Unite (1926—1928) a pus în discuție nu numai un tarif vamal, ci în primul rînd problema dacă sculptura lui este sau nu operă de artă ; chestiune fundamentală, pentru că în final problema dezbătută era una de categorie și de calitate.

Pasărea de aur (terminată în 1926) fusese declarată de Brâncuși operă de artă, valorînd 600 de dolari. Dar vama din New York nu i-a recunoscut caracterul artistic, pretinzînd pentru această piesă din metal taxe ce se ridicau la 210 dolari.

Tribunalul a numit doi experți (sculptori academici) pentru cercetarea cazului. În calitate de creator al obiectului litigios, Brâncuși trebuia să dea informații cu privire la intențiile sale artistice, acestea urmînd a confirma în primul rînd contribuția sa personală la realizarea lucrării. Apoi au urmat declarații asupra profesiei sale și asupra valorii sale ca sculptor. Chestiunea principală, dacă *Pasărea de aur* este operă de artă sau o piesă din metal, a condus dezbaterile în zona insolită și delicată a definițiilor despre artă și frumusețe. În timp ce lexicoanele mai vechi legau strîns arta de

¹ Autoarea a primit de la Brâncuși, în 1940, dosarul procesului în traducere franceză.

principiul imitației (reprezentare fidelă a naturii), *March's Thesaurus*, dicționar de dată mai recentă, disocia conceptul de operă de artă de imitarea naturii și ridica probleme estetice independente de imitație.

E interesant de știut că, în cursul dezbaterilor, Brâncuși a fost privit ca reprezentantul unei „orientări abstracte“, a cărei fundamentare și recunoaștere — concomitent cu cea a *Păsării* ca operă de artă — trebuia argumentată.

Definind „obiectul“ litigiului ca unul de natură abstractă, fără destinație utilitară, apărătorul lui Brâncuși urmărea să obțină scutirea de taxe vamale în baza valorii sale culturale și educative pentru Statele Unite.

Cel mai remarcabil paragraf în acest sens era următorul :

„Ne permitem să credem că nu este în intenția regimului să ia atitudine pro sau contra unei orientări artistice anume, fie ea realistă, impresionistă sau abstractă. Sensul legii și intenția legislatorului au fost, în mod sigur, să favorizeze și să statueze scutirea de taxe vamale a oricărui obiect care stă mărturie a unor eforturi sincere din partea unui sculptor sau artist, fără vreun scop utilitar“.

Sînt deci citați, în primul rînd, martorii care trebuie să dovedească caracterul *original* al lucrării lui Brâncuși. Aceștia sînt :

Edward J. Steichen, cunoscut fotograf american modern, făcînd parte din avangardă încă din primele decenii ale secolului ; a participat, printre altele, la gruparea lui Alfred Stieglitz și a expus la „Armory Show“ (1913) la New York, unde au fost prezentate și lucrări de Brâncuși — *Domnișoara Pogany* (marmură) și *Muza adormită* (gips) ¹

¹ E. J. Steichen a condus secția de fotografii de la Museum of Modern Art din New York ; tot el este cel care a organizat expoziția itinerantă „The Family of Man“.

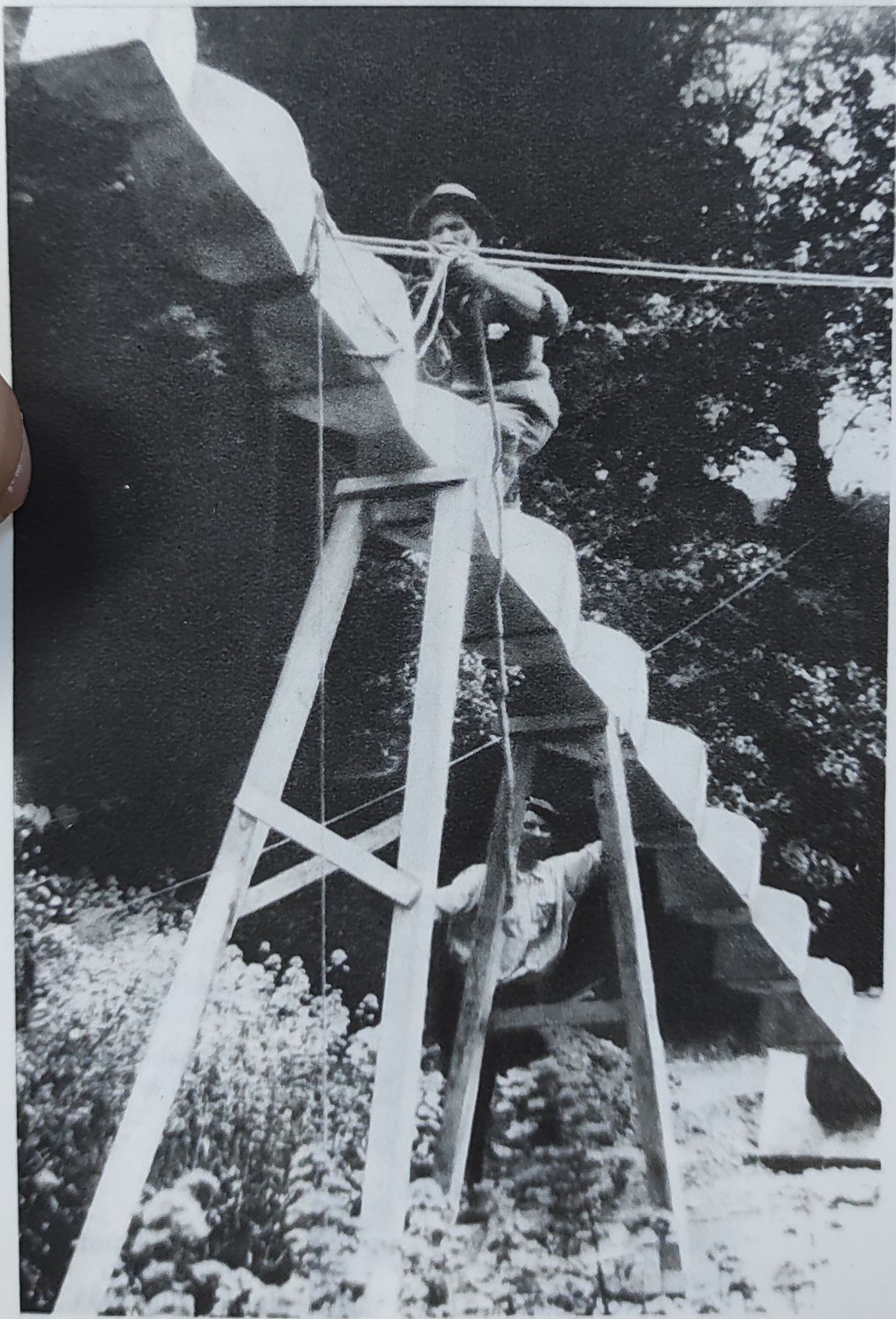
E. J. Steichen argumentează convingător autenticitatea procesului de creație a *Păsării* afirmînd : „Am asistat eu însumi, la Paris, la desăvîrșirea operei și la polisajul ei, executate de Brâncuși personal. Cînd a sosit de la turnătorie, obiectul era o piesă de metal încă brută. Nimeni nu l-a ajutat pe Brâncuși în muncă. Este unicul obiect de acest fel pe care sculptorul l-a făcut, unicul în bronz. Recunosc piesa ca fiind aceea la care l-am văzut atunci pe Brâncuși lucrînd“.

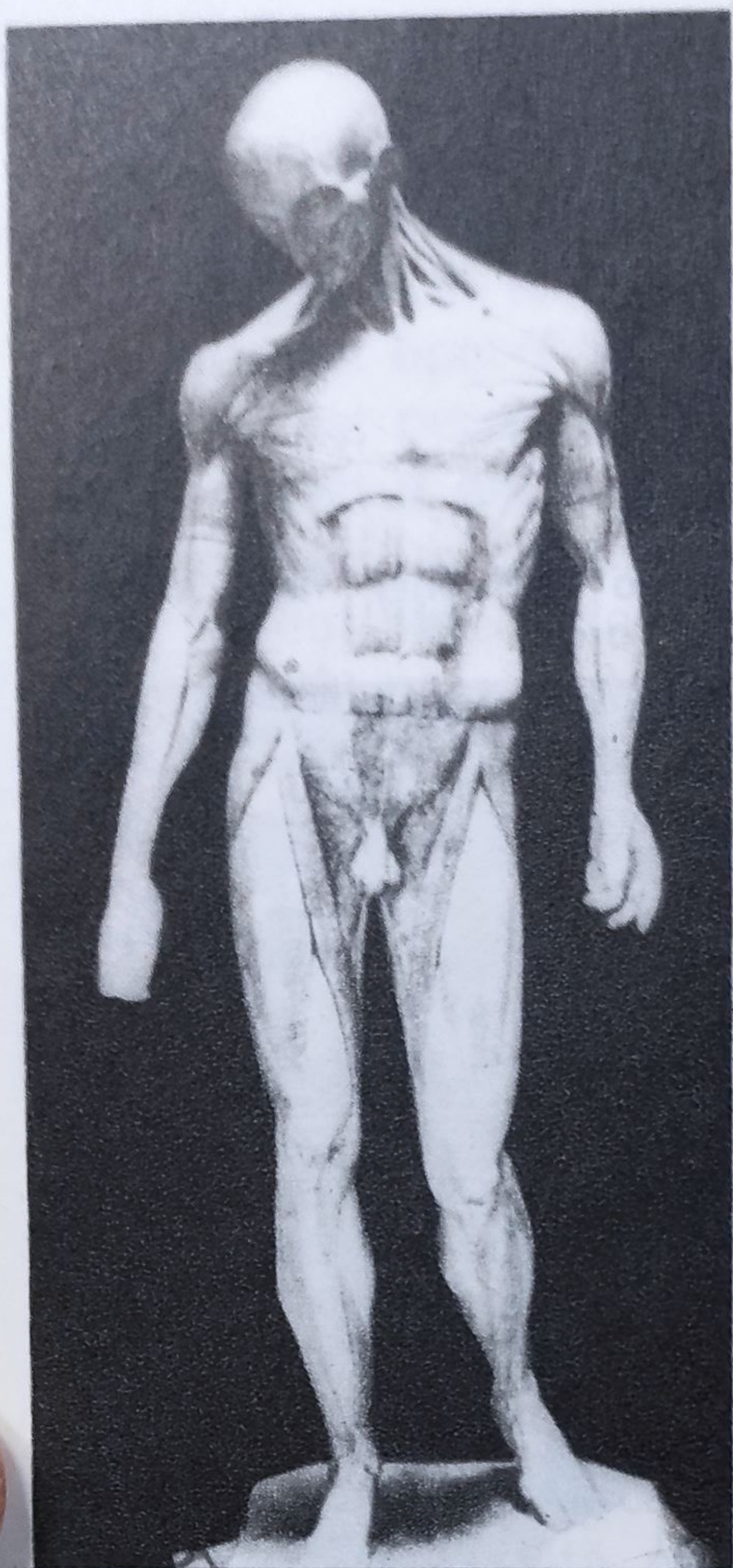
A urmat declarația lui Brâncuși, care confirma că lucrarea fusese realizată de el între anii 1925—1926, în atelierul său din Paris. Iată textul :

„Este o operă originală. Eu însumi, cu mâinile mele, am modelat-o din fonta de bronz brut. Tema bronzului (*Păsărea*) reprezintă cea mai proprie și mai aparte invenție și realizare a mea. Replica ei nu-i terminată încă. Afirm că nu există nici un alt bronz similar. De asemenea, nu există vreun exemplar alidoma nici în marmură, piatră sau lemn. Bronzul pe care l-am vîndut reprezintă originalul... acest *model unic* l-am terminat în 1926... Toate operațiunile, din momentul în care bronzul a ieșit de la turnătorie, reprezintă lucrarea mâinilor mele, polisajul fiind și el executat tot cu mîna. N-am utilizat nici un fel de mașină de polisat și nici un alt mecanism“.

Este interesant cum determină Brâncuși unicitatea acestei forme în contextul seriei de *Păsări*, făcînd apel la o diferență minimă pentru un profan. Spectatorul din afară nu poate percepe decît o ușoară modificare de grad între penultima și ultima versiune din ciclul *Păsărilor* (v. fig. 132, 133). Pentru Brâncuși, în schimb, ultima formă pare a reprezenta, de fiecare dată, o noutate esențială.

127. Brâncuși lucrînd la impostarea *Coloanei fără sfîrșit* în grădina lui E. J. Steichen, lângă Paris.



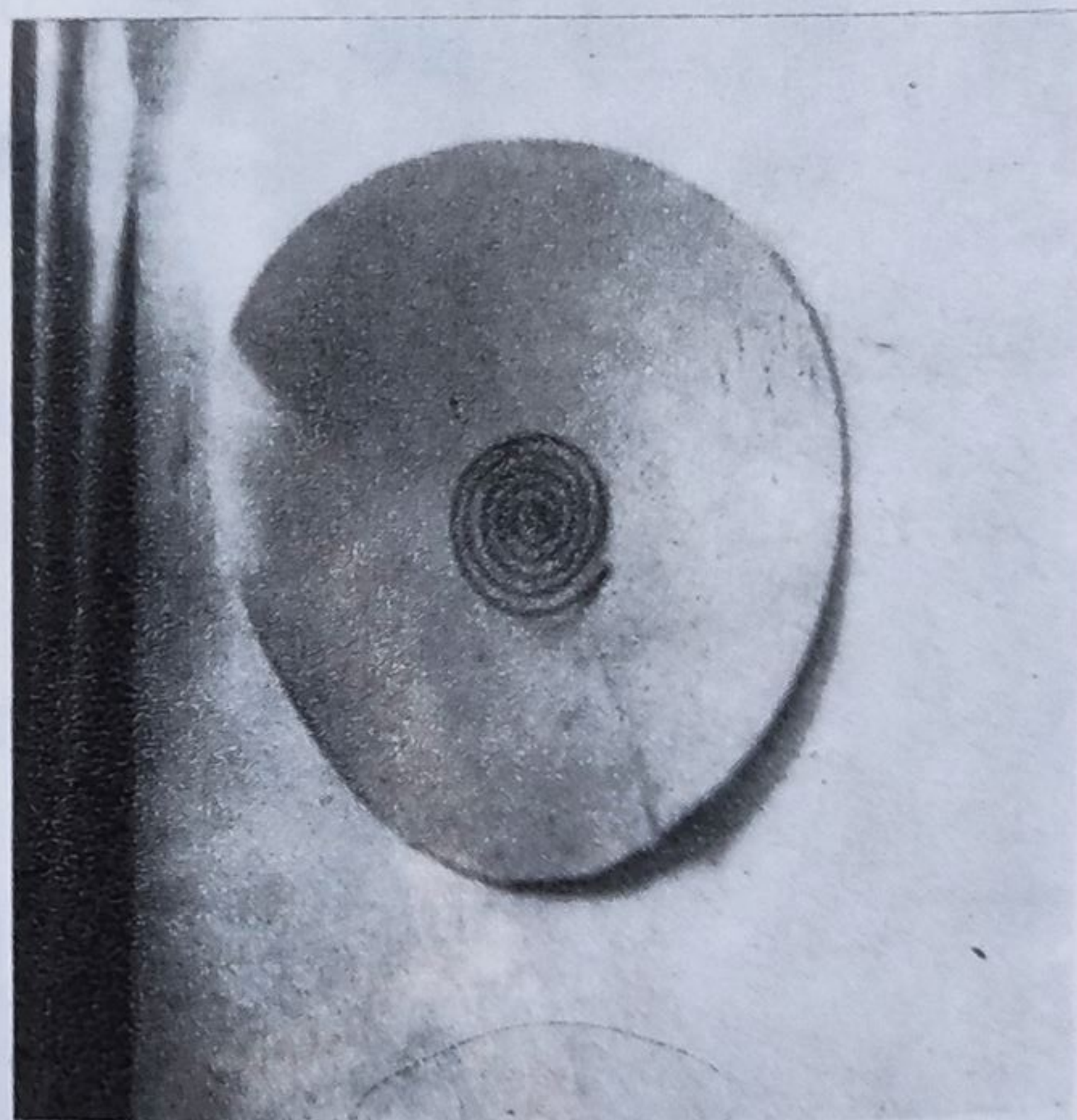


128. Ecorșeu, 1902

...convingător
de creație a
insurii, la Paris, în
polisajul ei, excentric
ad a sosit de la fură
...de metal înă
...Brâncuși
...lucru la
...în gâmba
...prie

care
clă
di

129. „Portretul” lui
James Joyce
(spirală în fir de
metal).

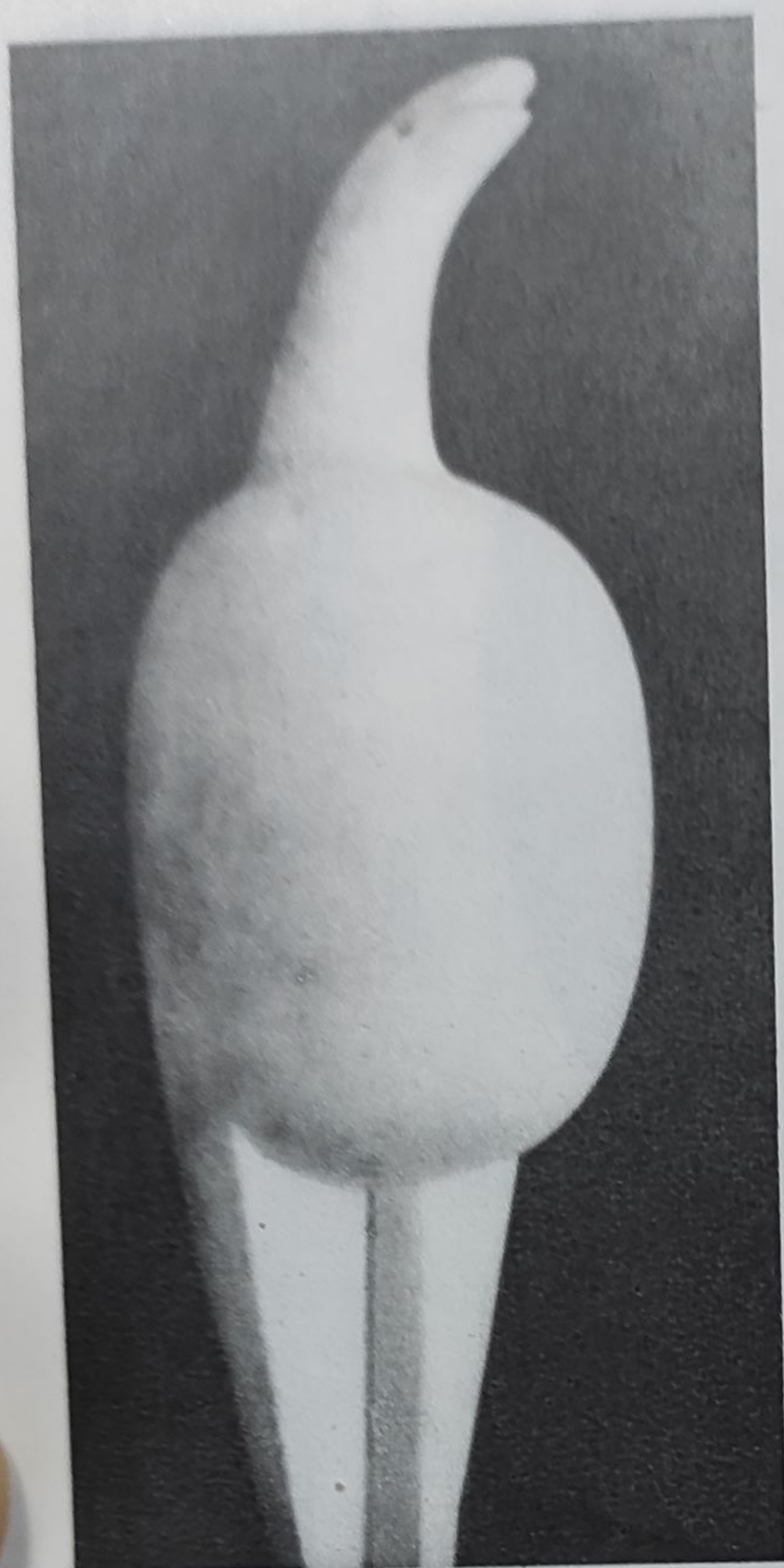


130. Ultimul pat al
lui Brâncuși și
globul său, 1955.



131. *Domnișoara Pogany* (studiu), 1920, bronz, l. 27 cm.,
soclu de marmură (?), l. 20 cm., Kunstmuseum, Winterthur.

a



b



d

132. a. *Măiastra*,
1912,
marmură.
b. *Pasăre*,
1912,
marmură.
c. *Pasăre
galbenă*,
1921,
marmură.
d. *Pasăre*,
1922,
marmură.



c

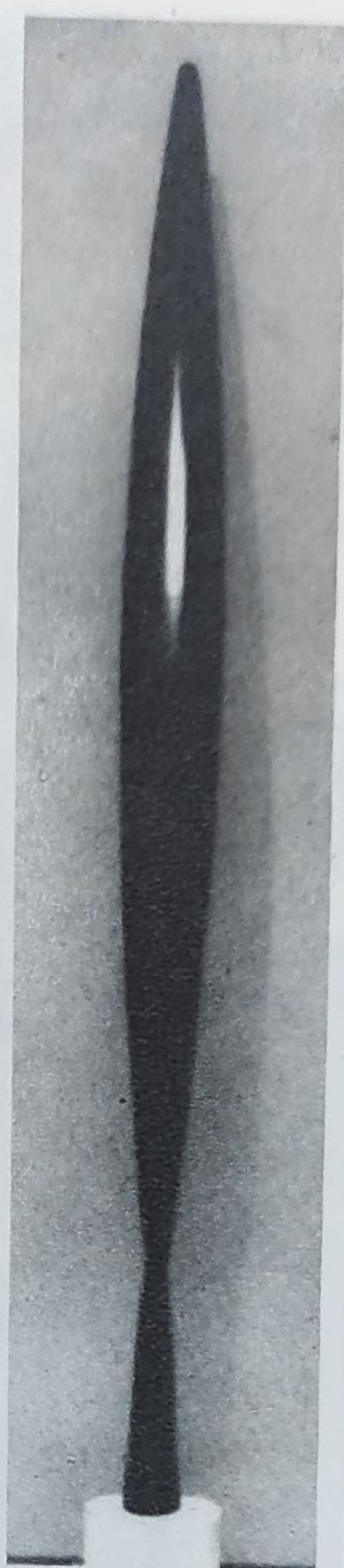


133.
192
mar
b. /
192
mar
c. /
nea
193
mar
nea
d. /
194
bro
poli



a

d



c



b

133. a. *Pasăre*,
1925,
marmură.
b. *Pasăre*,
1925,
marmură.
c. *Pasăre*
neagră,
1933–37,
marmură
neagră.
d. *Pasăre*,
1940,
bronz
polisat.

134. a. Long Island,
14 mai 1939,
b. Brâncuși
curățind
scoici la
Long Island.



a



b

135. S. Giedion,
Brâncuși și
Marion Willard
la Locust Valley,
Long Island.

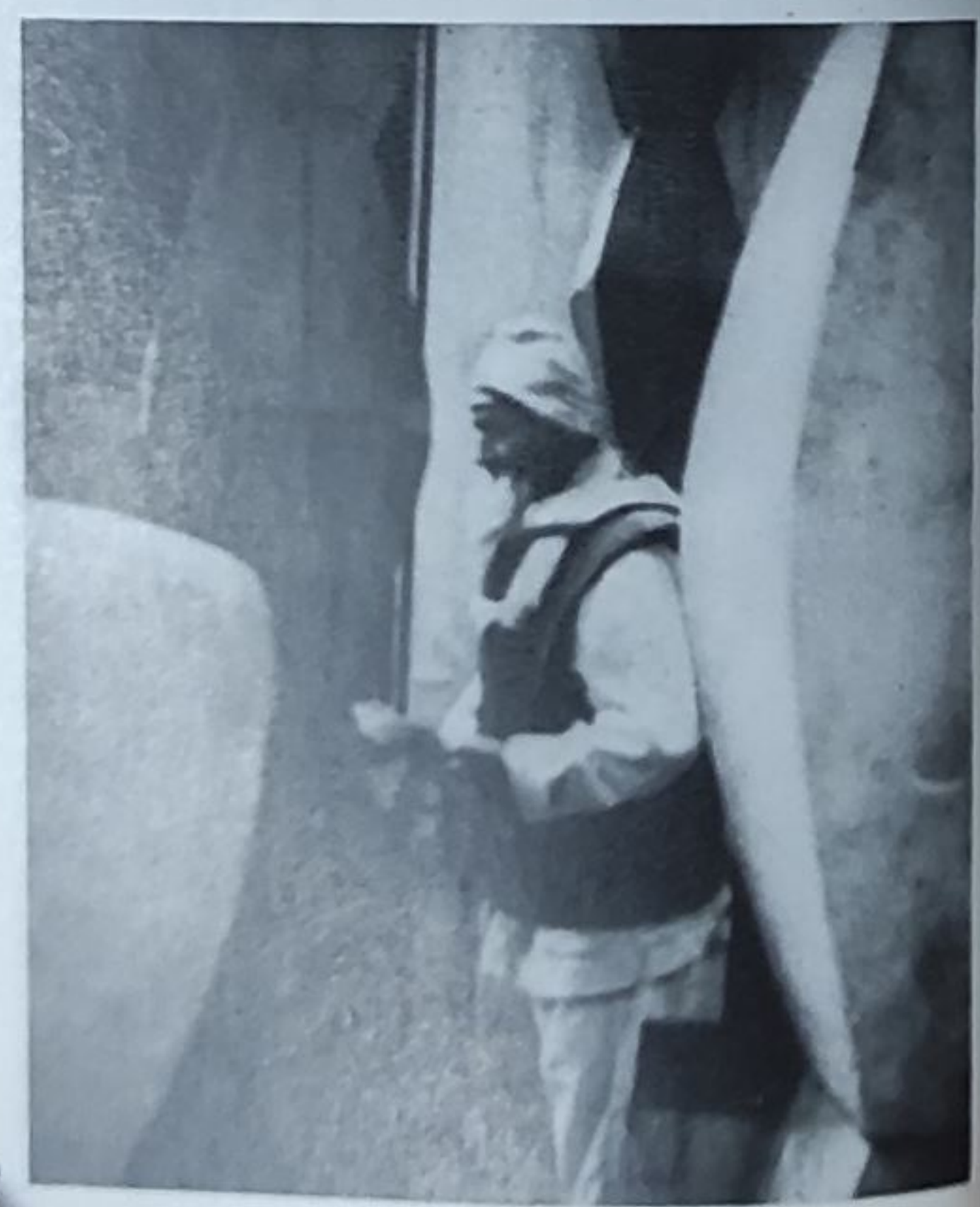


136. Brâncuși și
Alvar Aalto în
grădina lui
W. Harrison,
Long Island

137. a, b. Atelier, 1955.



a



b



a

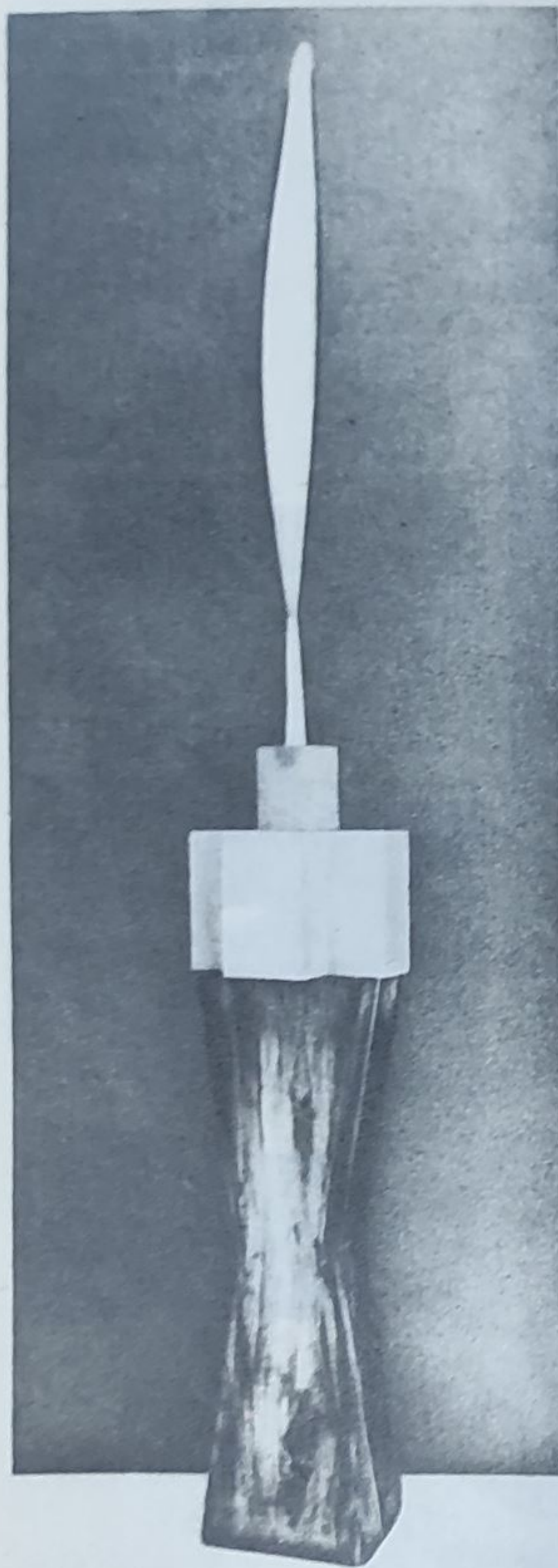
138.
Impasse
Ronsin 11, 1957.



b

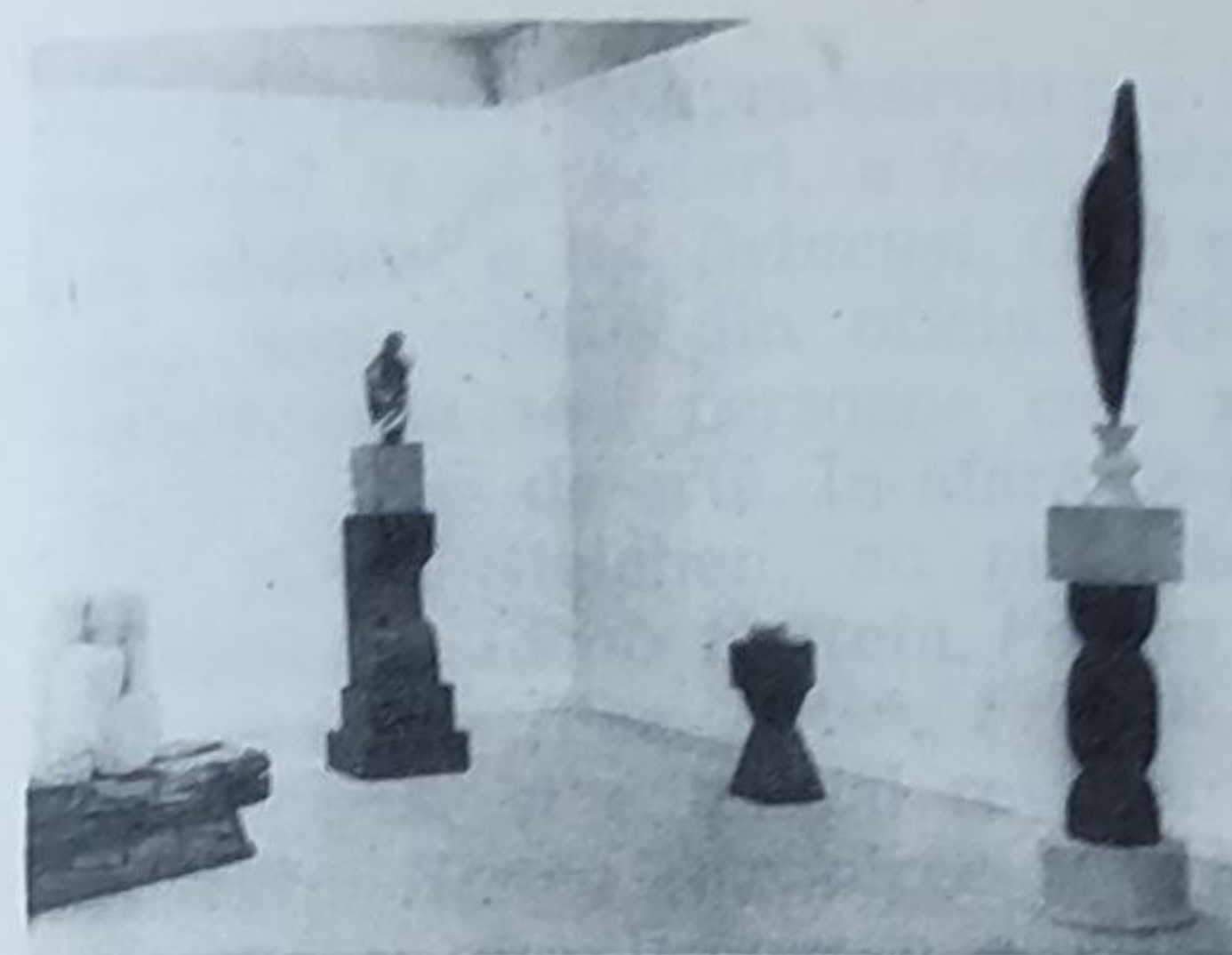
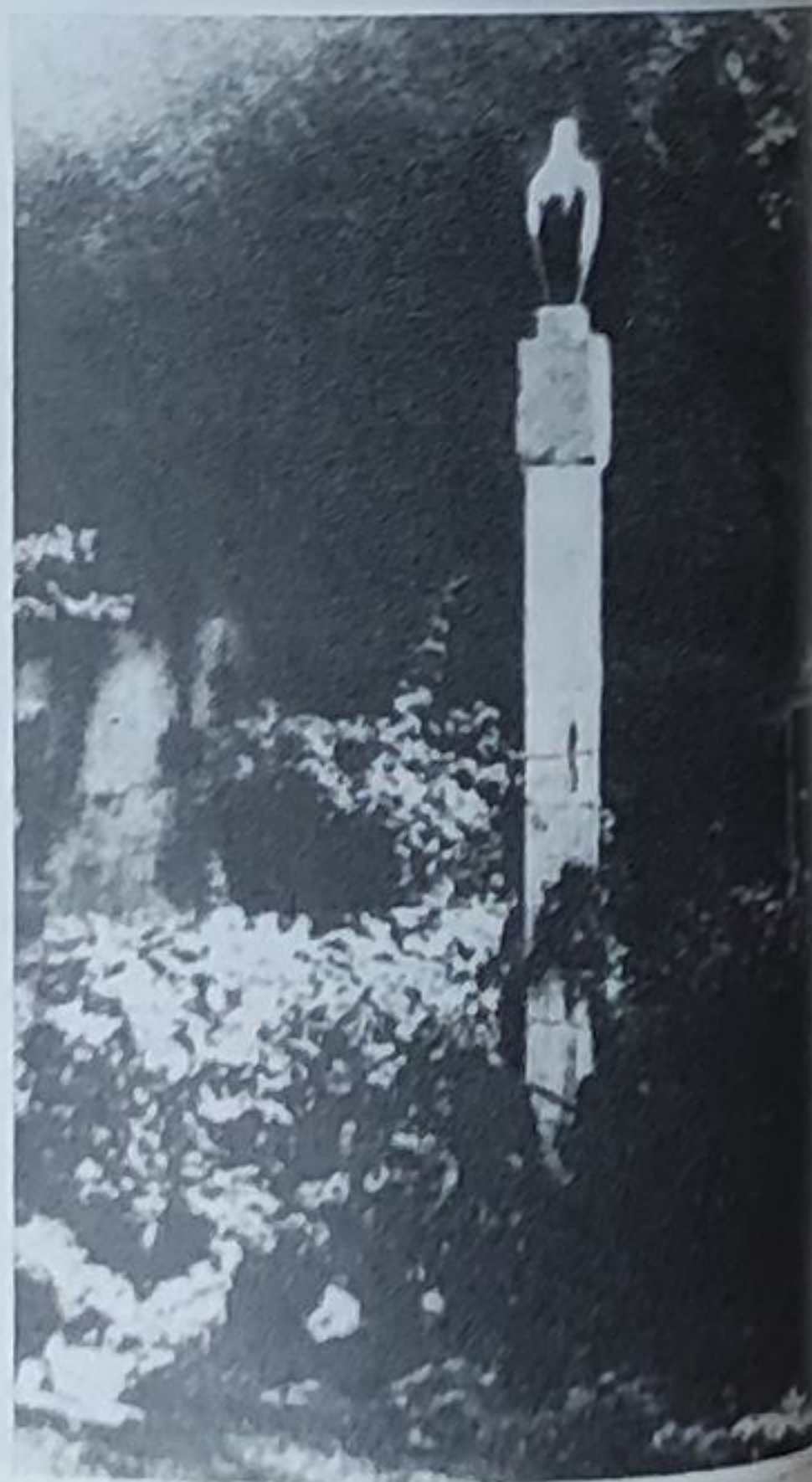


c

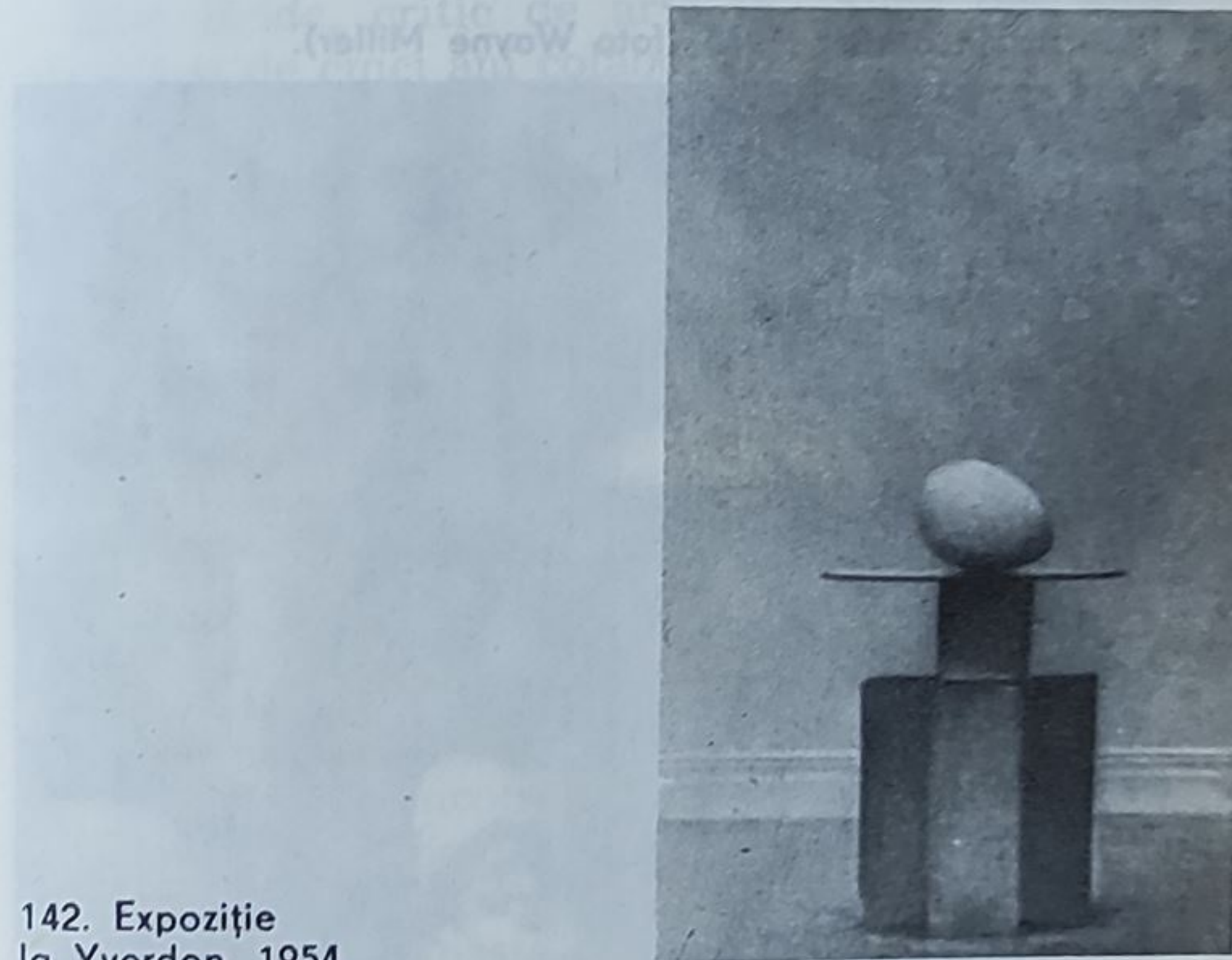


139. *Pasăre în văzduh*, 1926, bronz polisat, l. cu soclu : 290,5 cm., col. E. Steichen, Ridgefield, Connecticut.

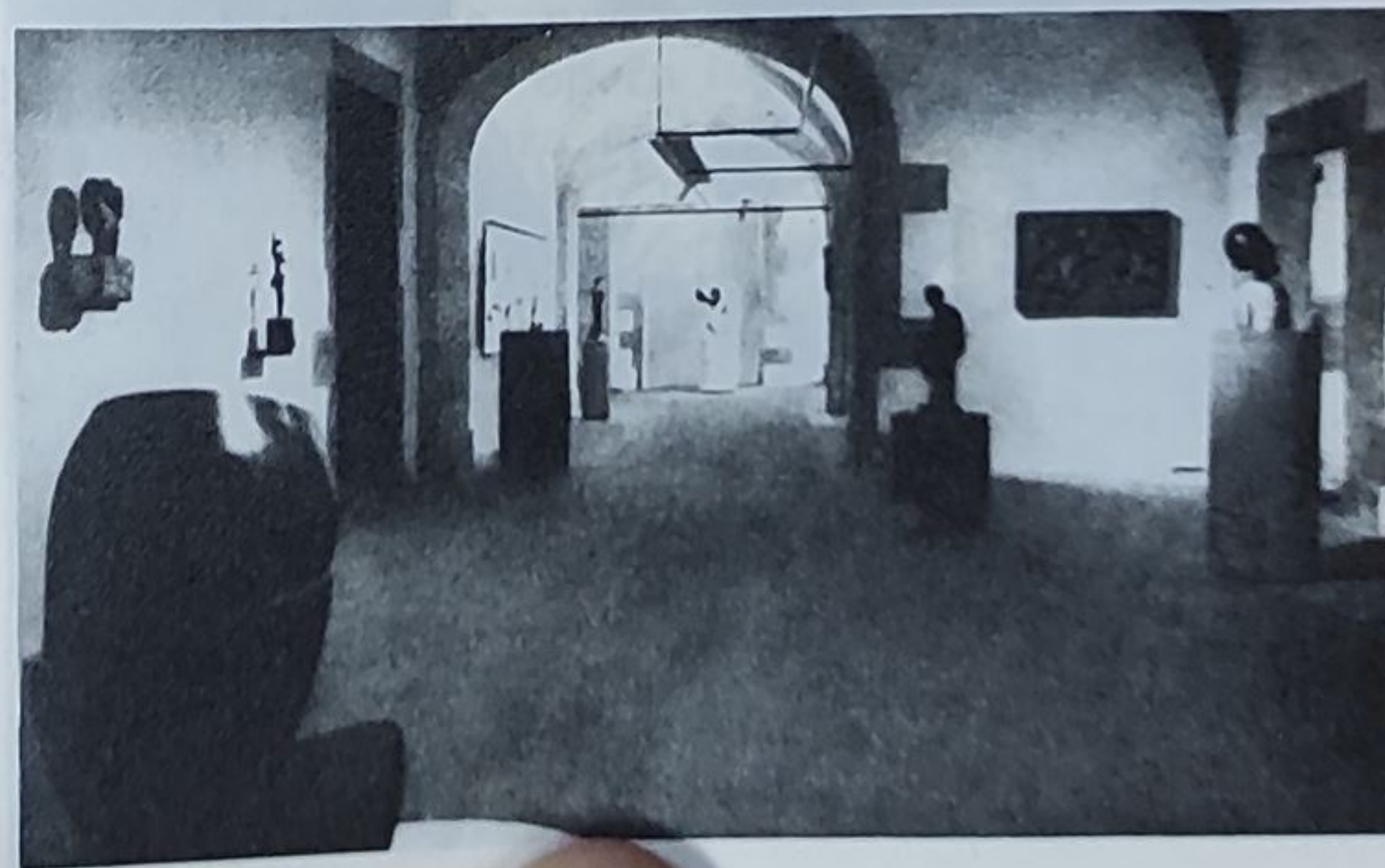
140. *Măiastra*, 1910–12, col. Miss Rodina Steichen, New York.



141. Expoziție la S. R. Guggenheim Museum, New York, 1955 : a. *Trei pinguini* (1914), *Domnișoara Pogany* (1925), *Cap de copil*, *Pasăre galbenă* (1921). b. *Începutul lumii* (1924).



142. Expoziție la Yverdon, 1954.



143. Brâncuși în atelier, 1946 (foto Wayne Miller).



Un alt punct asupra căruia s-a insistat în mod special în debateri, a fost *calitatea de artist și sculptor a lui Brâncuși*. Căci nici acest lucru n-a fost admis din oficiu. Cei cinci martori citați erau toți persoane care s-au distins în zona criticii de artă. În afară de înainte amintitul E. J. Steichen, au mai făcut declarații: sculptorul *Jacob Epstein*, *Forbes Watson*, editor al revistei „The Arts”, *Franck Crowinshield*, colecționar și editor al revistei „Vanity Fair”, *William Henry Fox*, director la Muzeul de Arte Frumoase din Brooklyn din anul 1913, *Henry Mac Bride*, critic de artă la „Sun” din anul 1913 și de cinci ani colaborator la „Dial”.

E. J. Steichen subliniază faptul că pretutindeni, în Europa și în America, la Paris, la Londra și la New York, Brâncuși figura în expozițiile pe care le vizitase. Îl consideră unul dintre cei mai importanți artiști ai școlii moderne. A văzut, el personal, bronzurile lui Brâncuși în muzeele din Buffalo și din Chicago. În afară de acestea, o serie de colecționari particulari, precum *Eugène Meyer jr.* și alții posedă lucrări semnate de el. Sculpturile sale sînt expuse în Galeriele naționale din România și din Peninsula Scandinavă (Norvegia sau Suedia).

Sculptorul *Jacob Epstein* atestă faptul că Brâncuși este sculptor, fiind cunoscut ca atare în lumea artelor. Are, prin urmare, o cotă artistică înaltă. Cunoaște peste treizeci din lucrările lui: personaje, nuduri și studii anatomice. După opinia sa, opera lui Brâncuși se apropie mult de sculptura egipteană. Aserțiunea lui a fost coroborată cu o reproducere după *Șoimul* lui Horus (datînd de aprox. 3 000 de ani)¹.

Forbes Watson cunoaște lucrările lui Brâncuși: le-a văzut atît în atelierul său parizian, cît și în expoziții internaționale. Prima oară cînd a

¹ Dacă e vorba de *Șoimul* de la Edfu, e la mijloc o eroare de datare, pentru că acesta este din sec. IV sau III î.e.n.

luat contact cu ele a fost în 1913, la Armory Show, la New York. Pe urmă, la Galeriile Brummer și Wildenstein. Amintește că opera lui Brâncuși a fost obiectul a numeroase studii în cărți și reviste de artă. Astfel, *Walter Pach* a vorbit despre ea în „Kunstblatt” și în „Cubism”, *Sheldon Cheney* în „Quarterly Journal of Art” și în „L'art Moderne”. Martorul a văzut cam 30—40 de sculpturi de Brâncuși în Statele Unite.

Crowinshield afirmă că a cunoscut o mare parte din opera lui Brâncuși în atelierul său din Paris, în expozițiile de la Londra și din alte părți. Pretutindeni Brâncuși este recunoscut ca sculptor. Martorul a văzut 20—30 din lucrările sale, printre care și una în marmură, apropiată de lucrarea în discuție.

W. H. Fox a văzut, în urmă cu un an și jumătate, o expoziție de Brâncuși și ar fi achiziționat cu siguranță una din sculpturile sale dacă muzeul ar fi dispus de fondurile necesare. El consideră că Brâncuși nu este doar un sculptor profesionist, ci mai mult, un artist notoriu.

H. M. Bride îl socotește pe Brâncuși drept unul dintre cei mai merituoși sculptori ai epocii noastre ; el se bucură de o înaltă prețuire în cercurile artistice din lumea întreagă.

Brâncuși rezumă atunci pregătirea sa ca sculptor : cinci ani elev la Școala de Arte și Meserii din Craiova ; apoi a frecventat, timp de patru ani, Școala Națională de Arte Frumoase din București și, în următorii doi ani, Ecole des Beaux Arts la Paris. A expus la Salonul din 1906/07 și cu alte prilejuri la Paris, Londra, în Germania și Belgia. Debutul adevăratei sale „carriere de sculptor” se plasează în jurul acelei date.

Expertii părții adverse sînt doi sculptori americani, reprezentanți ai gustului oficial, care se

bucurau atunci de o largă considerație ; *Robert J. Aiken*, care a făcut studii la San Francisco, Paris, Roma, ale cărui opere figurează în muzee, parcuri și scuaruri din Statele Unite ; celălalt, *Thomas H. Jones*, își exercită de 10 ani profesia de sculptor la New York și este membru al Universității Columbia.

Mărturia lui *Robert J. Aiken* a pus în discuție problema dacă Brâncuși a creat opere de artă în ultimii 20 de ani. El nu l-a întâlnit în publicații decât de cinci ani. Nu i-a văzut lucrările și nici nu le consideră operă de artă. N-a citit studiile criticilor amintiți, nici *Masters of Modern Art* de Pach, nici *Formwille der Zeit*. Nu cunoaște publicațiile Meyer-Graefe.

Cea mai interesantă parte a procesului a constituit-o întrebarea ridicată dacă „*Pasărea*“ este într-adevăr operă de artă.

Steichen o consideră ca atare, titlul ei netrebuind a fi pus nicidecum în discuție. Importante sînt proporțiile armonioase care comunică spectatorului o emoție estetică și o impresie de mare frumusețe, — intenția de fapt a lui Brâncuși : impresia unei păsări care se înalță. Liniile și forma configurează într-adevăr o pasăre. Liniile indică o pasăre care zboară în țările cerului. Ai senzația unei păsări în spațiu. Este o operă de artă prin forma și echilibrul ei. Dacă forma izvorăște din viziunea artistului, echilibrul este creat prin dimensionarea ei în lungime, lățime și înălțime. Echilibrul rezultă din jocul relațiilor dintre diferitele dimensiuni. Întregul crește din armonia liniilor, baza fiind, în raport cu vârful, admirabil proporționată. A achiziționat piesa ca o operă de artă pentru colecția sa [fig. 139].

În urma experienței acumulate în diferite școli și galerii, *Jacob Epstein* consideră *Pasărea* lui Brâncuși o operă de artă. Privind-o, el încearcă o senzație de fericire. Opera posedă elemente categorice de mare frumusețe — consti-

tuind, în ansamblu, o construcție de excepțională frumusețe. În această piesă sculpturală sînt incluse elementele unei păsări; în sprîjinul demonstrației sale, martorul face din nou aluzie la *Șoimul* egiptean.

Forbes Watson confirmă că lucrările lui Brâncuși sînt considerate opere de artă. *Pasărea* este operă de artă prin forma, echilibrul și simțul frumuseții pe care-l posedă creatorul ei, și deopotrivă prin sentimentul de plăcere pe care-l încerci privind-o.

Frank Crowinshield evocă din nou calitățile artistice ale lucrării — proporție, echilibru, elansarea liniilor, execuția. El vorbește despre impresia de zbor pe care o produce, despre grația, elanul, energia și viteza, asociate în spiritul unei frumuseți pline de forță. Titlul este o simplă indicație, neturburînd întru nimic calitatea estetică a operei.

William H. Fox recunoaște caracterul estetic al lucrării: forma este în serviciul ideii, inspirată fiind de zborul unei păsări, a cărei senzație o transmite sugestiv privitorului. Dacă ar achiziționa lucrări de artă pentru muzeul său din Brooklyn, în vederea educației publicului, el ar alege tocmai *Pasărea*, nu ca pe o curiozitate, ci ca plăsmuirea unui adevărat artist, ca operă de artă legitimată prin frumusețea și simetria ei, prin calitatea elevată a emoției pe care o declanșează. Martorul este convins că marea majoritate a publicului îi va aprecia frumusețea. Mai mult decît un om din zece mii va fi capabil să explice de ce este o operă frumoasă.

Henry Mac Bride consideră *Pasărea* drept operă de artă din aceleași motive, dar în primul rînd pentru că îi transmite emoția frumosului și îi stimulează imaginația.

Robert J. Aiken, martorul părții adverse, nu consideră *Păsărea* ca fiind operă de artă sau sculptură. Această lucrare nu-i provoacă nici o plăcere estetică. Știe că Brâncuși este un sculptor al „Școlii moderne“, nu cunoaște însă nici una din sculpturile sale din muzeele americane.

Thomas Jones infirmă, de asemenea, caracterul artistic al *Păsării*, pe motivul că ar fi „o operă prea abstractă“ și ca atare un abuz în ce privește forma sculpturală normală. Se îndoiește dacă „prin orice curbări sau modificări ale formei“ aceasta se poate păstra, merițând astfel a fi rînduită în categoria operelor de artă.

Lucrul cel mai surprinzător în acest proces este procedeul de demonstrație, maniera de a determina calitatea operei de artă și mai ales de a o delimita ca atare. Atît la apărătorii lui Brâncuși cît și la adversarii săi, elementul subiectiv-emoțional (pozitiv sau negativ) devine factor decisiv. Definiția obiectivă a calității a fost dintotdeauna o problemă dintre cele mai spinoase dacă nu insolubilă. Nu mai puțin curios apare faptul că apărarea n-a recurs deloc la conceptul unei noi frumuseți care l-a înlocuit pe cel al secolului al XIX-lea. Cînd Apollinaire afirmă : *Ce monstre de la beauté n'est pas éternel*, el vrea să accentueze caracterul labil, variabil, al oricărei atitudini estetice și, totodată, imposibilitatea determinării obiective, exacte, a calității și definirii frumuseții după normele trecutului. Singurul care introduce noțiunea unei creații libere este Mac Bride, care a vorbit despre forțele de plasmuire ale imaginarului, forțe incorporate de *Pasăre*.

La 30 noiembrie 1928, Brâncuși primește la Paris raportul avocatului său, Charles J. Lane, cu privire la decizia celui mai înalt tribunal, în care sînt încă o dată trecute în revistă

toate punctele procesului : fără îndoială *Pa-*
sărea nu este o operă de artă imitativă ; deși
aparține unei „orientări noi“, ea este capabilă
să trezească în spectator, prin linii armonioase
și simetrie, un sentiment de bucurie și desfă-
tare. Se confirmă totodată că este opera ori-
ginală a sculptorului profesionist Constantin
Brâncuși, a cărui metodă „abstractă“ trebuie
să fie acceptată întrucât este răspîndită în lu-
mea întreagă.

TEXTE DE BRÂNCUȘI

Despre Rodin

Depuis Michel-Ange, les sculpteurs voulaient faire du grandiose. Ils ne réussissaient à faire que du grandiloquent. Inutile de citer des noms. Au XIX^e siècle, la situation de la sculpture était désespérée. Rodin arrive et transforme tout. Grâce à lui, l'homme redevient la mesure, le module d'après lequel s'organise la statue. Grâce à lui, la sculpture redevient humaine dans ses dimensions et dans la signification de son contenu. L'influence de Rodin fut et reste immense. Tandis qu'il était encore vivant, et que j'exposais à la Nationale des Beaux-Arts dont il était président, des amis et des protecteurs, dont la reine, essayèrent, sans me consulter, de me faire admettre dans son atelier. Rodin accepta de me prendre comme élève. Mais moi je refusais, car il ne pousse rien sous les grands arbres. Mes amis étaient fort gênés, ignorants qu'ils étaient de la réaction de Rodin. Quand ce dernier apprit ma décision, il dit tout simplement : „Dans le fond il a raison, il est aussi entêté que moi.“ Rodin avait une attitude modeste devant son art. Lorsqu'il termina son Balzac, qui reste le point de départ incontestable de la sculpture moderne, il déclara : „C'est maintenant que je voudrais commencer à travailler.“

Extras din: *Hommage à Rodin*, „Quatrième Salon de la jeune sculpture.“ Paris 1952. Catalog illustrat, p. 22

Aforisme

Le beau c'est l'équité absolue.

Les choses ne sont pas difficiles à faire, ce qui est difficile, c'est de nous mettre en état de les faire.

Quand nous ne sommes plus des enfants, nous sommes déjà morts.

Les théories sont des échantillons sans valeur. Ce n'est que l'action qui compte.

Les hommes nus dans la plastique ne sont pas si beaux que les crapauds.

La taille directe c'est le vrai chemin vers la sculpture, mais aussi le plus mauvais pour ceux qui ne savent pas marcher. Et à la fin, taille directe ou indirecte, cela ne veut rien dire, c'est la chose faite qui compte.

Le poli c'est une nécessité que demandent les formes relativement absolues de certaines matières. Il n'est pas obligatoire, même il est très nuisible pour ceux qui font du bifteck.

La simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi en s'approchant du sens réel des choses.

N'y cherchez pas de formules obscures ou de mystère. C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez-les jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues.

Voir loin est une chose, y aller est une autre.

Il y a un but dans toutes les choses. Pour y arriver il faut se dégager de soi-même.

A quoi bon la pratique du modèle ? Elle n'aboutit qu'à sculpter des cadavres.

D'être malin, c'est quelque chose, mais d'être honnête, ça vaut la peine.

Créer comme un dieu, commander comme un roi, travailler comme un esclave.

Je ne veux pas „d'Oeuvre complet“, c'est un monument pour les morts — je suis en plein travail.

Les mesures sont nuisibles, car elles sont là dans les choses. Elles peuvent monter jusqu'au ciel et descendre par terre sans changer de mesure.

C'est le vol qui m'a occupé pendant toute ma vie.

Ma vie n'était qu'une succession de merveilles. Cette gloire, elle s'en fout de nous, quand nous courrons derrière elle, mais quand nous lui tournons le dos, c'est elle qui court derrière nous.

Je ne suis plus de ce monde, je suis loin de moi-même, plus attaché à ma personne. Je suis chez les choses essentielles.

Traducerea textelor :

De la Michel Angelo încoace, sculptorii au vrut să atingă grandiosul, dar n-au reușit decât să realizeze grandilocventul. N-ar avea sens să cităm nume. În secolul XIX situația sculpturii era disperată. Apare Rodin și transformă totul. Grație lui, omul redevine măsura, modulul organizator al statuii. Grație lui, sculptura redevine umană în dimensiunile și semnificația conținutului său. Influența lui Rodin a fost și rămîne imensă. Pe cînd trăia încă, iar eu expuneam la Salonul național al Artelor Frumoase, al cărui președinte era, prieteni și protectori, printre care și regina, au încercat, fără a mă consulta, să-l convingă pe Rodin să mă primească în atelierul său. El acceptă să mă ia ca elev, dar eu am refuzat, căci nimic nu poate crește la umbra marilor

copaci. Prietenii mei se simțeau stingheriți, neștiind cum va reacționa Rodin. Aflînd de hotărîrea mea, maestrul a spus firesc : „În fond are dreptate, este la fel de încăpățînat ca mine“ ; Rodin avea o atitudine modestă față de arta sa. Cînd și-a terminat *Balzacul*, care rămîne punctul de plecare incontestabil al sculpturii moderne, a declarat : „de abia de acum înainte aș voi să încep să lucrez“.

Extras din: *Hommage à Rodin*, „Quatrième Salon de la jeune sculpture“. Paris 1952. Catalog ilustrat, p. 22.

Frumosul este echitatea deplină.

Lucrurile nu sînt greu de făcut ; greu este să te pui în starea de a le face.

Cînd nu mai sîntem copii, sîntem ca și morți.

Teoriile sînt mostre fără valoare. Numai fapta contează.

Nudurile în sculptură sînt mai puțin frumoase decît broaștele rîioase.

Cioplirea directă — iată adevăratul drum către sculptură, dar și cel mai periculos pentru cei ce nu știu să meargă. Dar cioplire directă sau indirectă, nu acesta e esențialul, important este lucrul înfăptuit.

Polisajul este o necesitate reclamată de forme relativ absolute ale anumitor materiale. Nu este obligatoriu și poate deveni chiar vătămător pentru cei care fac bifteck.

Simplitatea nu este un țel în artă, dar ajungi fără voie la ea, pe măsură ce te apropii de sensul real al lucrurilor.

Nu căutați formule obscure sau mistere. Eu vă dau bucurie curată.

Priviți-le pînă le veți vedea. Cei mai aproape de Dumnezeu le-au văzut.

Să vezi departe este una, să ajungi acolo e altceva.

Există un țel, în orice lucru. Pentru a-l atinge trebuie să te desprinzi de tine însuși.

La ce bun să lucrezi după model? N-ajungi decât să sculptezi cadavre.

Să fii abil, e ceva, dar să fii cinstit, asta merită osteneala.

Creează ca un zeu, comandă ca un rege, muncește ca un rob.

Nu doresc „operă completă“, i-un monument pentru morți — eu sînt în plin lucru.

Măsurile sînt dăunătoare, fiindcă există în lucruri. Se pot înălța pînă la cer și coborî pînă la pămînt, fără a-și schimba proporția.

Zborul m-a urmărit toată viața.

Viața mea a fost un șir de miracole.

Gloria își bate joc de noi, cînd alergăm după ea, dar cînd îi întoarcem spatele, vine după noi.

Nu mai sînt al lumii acesteia, sînt departe de mine însumi, desprins de propriul meu trup. Mă aflu printre lucrurile esențiale.

Lucian Blaga

PASĂREA SFÎNTĂ ¹

*Intruchipată în aur
de sculptorul C. Brâncuși*

În vîntul de nimeni stîrnit
hieratic Orionul te binecuvîntă,
lăcrimîndu-și deasupra ta
geometria înaltă și sfîntă.

Ai trăit cîndva în funduri de mare
și focul solar l-ai ocolit pe deaproape.
În păduri plutitoare-ai strigat
prelung deasupra întîielor ape.

Pasăre ești? Sau un clopot prin lume purtat?
Făptură ți-am zice, potir fără toarte,
cîntec de aur rotind
peste spaima noastră de enigme moarte.

Dăinuind în tenebre ca în povești
cu fluier părelnic de vînt
cînți celor ce somnul și-l beau
din macii negri de subt pămînt.

Fosfor cojit de pe vechi oseminte
ne pare lumina din ochii tăi verzi.
Ascultînd revelații fără cuvinte
subt iarba cerului zborul ți-l pierzi.

Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghicești în adîncuri toate misterele.
Înaltă-te fără sfîrșit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi ¹

¹ *Pasărea sfîntă* de Lucian Blaga și *La Colonne sans fin* a lui Jean Arp au fost introduse de traducătoare în sumarul acestei ediții, în limba română, a lucrării Carolei Giedion-Welcker,

Jean Arp

LA COLONNE SANS FIN

Qui est cette belle ?

C'est Mademoiselle Pogany, une parente de Lady Shub-ad, la belle Sumérienne, et de Nefertiti.

Mademoiselle Pogany est le féérique grand'mère de la sculpture abstraite.

Elle est constituée de voûtes, de courbes, d'emboîtages nacrées, de coquillages purs.

Elle pond des lunes blanches par les yeux.

En quittant hier l'atelier de la colonne sans fin — le calendrier dirait qu'il y a environ trente-cinq ans — j'attrapai avec ma main un peu du ciel incandescent du soir.

Il grimaçait et rigolait de moi, mais je le dévorai. C'était ma première et ma dernière visite chez Brancusi.

Ce sous-entendu est-il à comprendre ?

Je n'expliquerai pas plus amplement pourquoi je ne suis pas retourné chez lui et ne dirai aujourd'hui que mon admiration profonde pour Brancusi.

Le jour tombait, mais l'espace autour d'un oiseau rêvait d'un éclair empenné et ne s'apercevait pas que l'oiseau s'était envolé et prenait le chemin vers l'atelier de la colonne sans fin.

Le coq chantait — co-co-ri-co — et chaque son faisait un zig ou un zag dans son cou.

Le coq de Brancusi est une scié de joie.

Ce coq scie le jour de l'arbre de la lumière.

Toutes ces sculptures sortent d'une fontaine humaine :

Le coq

Le phoque

Son portrait par lui-même : la colonne sans fin

Le poisson, roi-géant des silex nageant dans un nuage

Le fils prodigue qui monte l'escalier en descendant

Les pingouins qui pondent l'oeuf du nouveau-né.

Une fontaine raconte ces fables plastiques,

[Dar cine-i această frumoasă ?

E domnișoara Pogany, rudă cu lady Shub-ad, frumoasa sumeriană și cu regina Nefertiti, Domnișoara Pogany este feerica bunică a sculpturii abstracte.

Alcătuită din bolți și din curbe, din îmbinări sidefii, și din cochilii pure.

Depune luni albe prin ochii ei prelungi.

Părăsind ieri atelierul Coloanei fără de sfârșit — calendarul ar spune că sînt vreo 35 de ani de-atunci — cu mîna am prins o fărîmă din ceru-incandescent al serii

El se strîmba la mine și rîdea, iar eu îl devoram —

Era prima și ultima mea vizită la Brâncuși,

Acest subînțeles se poate-oare pricepe ?

N-am să m-apuc să dau mai multe lămuriri de ce n-am revenit ; am să spun astăzi doar de-adîncami admirație pentru Brâncuși.

Era-n zori, dar spațiul din jurul unei păsări își visa fulger înaripat și nu își dădea seama că pasărea zburase, și își croise drum spre-atelierul Coloanei fără de sfârșit.

Cocoșul cînta — cu-cu-ri-gu ! — și fiecare sunet îi creasta gîtlejului cu cîte un zig și-un zag.

Cocoșul lui Brâncuși e-un fierăstrău al bucuriei.

Acest cocoș dăltuiește ziua copacul luminii.

Toate sculpturile lui izvorăsc dintr-o ființă ome-
nească :

Cocoșul

Foca

Portretul lui însuși : Coloana fără de sfârșit,

Peștele, rege-urias al pietrei de silex înotînd într-un
nor,

Fiul risipitor ce urcă scara coborînd,

Pinguinii care ouă oul noului-născut.

Fabulează plastic o fîntînă.]

BIOGRAFIA ¹

1876 Se naște la 21 februarie la Peștișani-Gorj, în apropiere de Tîrgu-Jiu (România); fiu de țaran.

1887 La vârsta de unsprezece ani părăsește casa părintească ca să cutreiere lumea. Îndeplinește cele mai felurite îndeletniciri; în cele din urmă se stabilește la Craiova, la un birtaș, unde rămîne cîtăva vreme; aici este pus la spălatul vaselor și la alte treburi de același soi.

1894—1898 Ucenicie ca tîmplar la Craiova, unde urmează Școala de Arte și Meserii.

1898—1902 Urmează, ca bursier, cursurile Școlii Naționale de Arte Frumoase din București, în cadrul căreia studiază sculptura. Diplomă la 24 septembrie 1902.

Lucrări din anii de tinerețe: *Laocoon*, *Generalul Davilla*, *Nud* (relief), *Ecorșeul* [fig. 128 și în bibliografie 126, p. 11, 13].

1902—1904 Călătorește spre Paris, trecînd prin München, Rorschach, Zürich, Basel.

1904—1906 Se stabilește la Paris. Prima adresă pariziană: 16, Place Dauphine. Frecventează atelierul de sculptură al lui Antonin Mercié la Académie des Beaux-Arts.

¹ Biografia și bibliografia cuprinse în volumul semnat de Carola Giedion-Welker au fost întocmite de Hans Bolliger. Ediția românească a păstrat întocmai întregul aparat științific al ediției originale în limba germană din 1958. Măruntele schimbări survenite între timp de datare, dimensionare, circulația lucrărilor etc., întrucît exprimă stadiul cercetării din acel moment, nu s-au consemnat. O.B.

Participă pentru prima oară la o expoziție : la cel de-al 16-lea *Salon de la Société nationale des Beaux Arts* (Grand Palais 15 aprilie-30 iunie 1906) cu lucrarea *Portretul unui patron de restaurant* (bust în gips) nr. 1715 din catalog.

În același an expune trei lucrări la *Salon d'automne* (Grand Palais, 6 octombrie-15 noiembrie 1906) : *Portretul lui G. Lupescu* (bust în gips patinat), *Bust de băiat* și *Orgoliu* (brasturi în gips). (Cat. nr. 218—220). Juriul expoziției era compus din sculptorii Bourdelle, Bernhard Hoetger, Maillois și Medardo Rosso.

Execută prima versiune a *Muzei adormite* [fig. 26] și a *Supliciului* [fig. 36]. Lucrările din această perioadă se resimt de influența lui Rodin.

1907 La cel de-al 17-lea *Salon de la Société nationale des Beaux Arts* (Grand Palais, 14 aprilie-30 iunie), Brâncuși expune patru lucrări : *Supliciu*, *Studiu* (sculpturi în gips), un bust în gips și un bust în bronz (cat. nr. 1816—1819). Rodin, pe atunci vicepreședinte la *Société nationale des Beaux Arts*, a fost interesat de operele tânărului sculptor. El l-a sfătuit să nu lucreze prea repede și să nu expună prea mult. Cu prilejul unei vizite la atelierul lui Rodin de la Meudon, Brâncuși refuză oferta maestrului care-i propune să lucreze la el, „car il ne pousse rien sous les grands arbres”.¹

Participă la *Salon d'automne* (Grand Palais, 1—22 octombrie) cu o lucrare (bust în gips) : cat. nr. 187.

Creează *Rugăciunea* [fig. 18].

1908 Ca urmare a unei comenzi, realizează *Sărutul* [fig. 56], monument funerar în cimitiul Montparnasse. Se mută din Place Dauphine, 16 în Rue de Montparnasse 54. Expune un bust în bronz (cat. nr. 1864) la *Salon de la Société nationale des Beaux Arts* (Grand Palais, 15 aprilie-30 iunie).

Realizează lucrările : *Figură arhaică* [fig. 19], *Cumințenia pământului* [fig. 20, 21], *Cap de fată* [fig. 23, 24], *Cap de femeie* [fig. 25], *Sărutul* [fig. 53—55]. Cu aceste opere se eliberează total de sub influența lui Rodin.

1909 Se împrietenește cu Modigliani care, sub influența sa, se apucă de sculptură. Vizite frecvente la

¹ „nimic nu poate crește la umbra marilor arbori“

Douanier Rousseau. În 1913 gravează pe mormîntul lui Rousseau la Bagneux versurile lui Apollinaire :

„Gentil Rousseau tu nous entends
Nous te saluons
Delaunay sa femme Monsieur Queval et moi
Laisse passer nos bagages en franchise à la porte
du ciel
Nous t'apporterons des pinceaux des couleurs des
toiles
Afin que tes loisirs sacrés dans la lumière réelle
Tu les consacres à peindre comme tu tiras mon
portrait
La face des étoiles.“¹

La *Salon d'automne* (Grand Palais, 1 octombrie-8 noiembrie) expune *Cap de copil* (cat. nr. 201). Execută o nouă versiune, mai abstractă, a *Muzei adormite* [fig. 27].

1910—1911 Sculptează *Narcis* [fig. 37, 38] și *Prometeu* [fig. 29].

1912 La *Salon des Indépendants* (Quay d'Orsay, 20 martie-16 mai), care devine în anul acela o nouă, spectaculară demonstrație a cubismului (lucrări de : Archipenko, Chagall, Delaunay, Duchamp, Gleizes, Gris, La Fresnaye, Laurencin, Le Fauconnier, Léger, Lhote, Metzinger, Mondrian, Diego Rivera ș.a.) Brâncuși figurează cu trei sculpturi : *Muza adormită*, *Prometeu*, *Sărutul* (cat. nr. 494—496). În această expoziție, Wilhelm Lehmbruck este reprezentat prin două sculpturi și optsprezece gravuri. Brâncuși recurge acum aproape exclusiv la cioplirea directă a pietrei. Sculptează *Măiastra* [fig. 73, 74] și face primul studiu în creion pentru *Domnișoara Pogany* [fig. 39].

1913 La *Salon des Indépendants* (Grand Palais, 19 martie-18 iunie) Brâncuși expune trei lucrări (cat. nr. 429—431). Trimite cinci lucrări la *Armory*

¹ Bunule Rousseau ne-auzi.

Te salutăm

Delaunay nevastă lui domnul Queval și eu

Fă să treacă libere bagajele noastre la porțile
cerului

Ți-aducem pensule culori și pânze

Ca sfintele tale răgazuri în lumina cea adevărată

Să le petreci zăgrăvind fața stelelor

Precum odinioară portretul meu.

Show, la New York, prima mare expoziție de artă modernă în America. Una din cele cinci opere expuse (*Muza adormită*) provine din colecția pictorului american Arthur B. Davies. Participă la *Allied artists exhibition*, la Londra, cu trei lucrări.

În revista „The Nation”, criticul Roger Fry scrie în legătură cu sculpturile lui Brâncuși: *His 3 heads are the most remarkable works of sculpture at the Albert Hall...*¹ (v. bibliografia 35).

Sculptează *Fântina lui Narcis* [fig. 17] și începe *Domnișoara Pogany*, ale cărei variante se succed pînă în 1931 [fig. 40—46].

1914 Alfred Stieglitz, pionier al artei moderne, organizează în a sa *Gallery 291* (Photo Secession Gallery, 291 Fifth Avenue, New York) prima expoziție personală a lui Brâncuși cu opt dintre lucrările sale. Walter Arensberg și John Quinn, cei mai importanți colecționari ai lui Brâncuși, îi cumpără pt. prima dată lucrări.

Sculptează cele două grupuri de *Pinguini* [fig. 57].

1914—1918 Creează cîteva dintre cele mai importante sculpturi în lemn: *Fiul risipitor*, 1914 [fig. 90, 91], *Vrăjitoarea*, 1914—1923, [fig. 94—96], *Cariatida* [fig. 114], *Himera*, 1915/1918 [fig. 92, 93], *Portret*, 1915 [fig. 115], *Adam*, 1917 [fig. 98], prima versiune a *Coloanei fără sfîrșit*, 1916—1918.

Se împrietenește cu Marcel Duchamp, Henri Pierre Roché, Eric Satie.

1918 Două versiuni ale *Prințesei X* [fig. 59, 60, 62], prima versiune a *Peștelui*, 1918—1928 [fig. 83]. *Tors de femeie* [fig. 47, 48].

1920 La *Salon des Indépendants* (Grand Palais, 28 ianuarie-29 februarie), sculptura intitulată *Prințesa X* (cat. nr. 554), considerată „obscenă și phalică”, este scoasă provizoriu din expoziție înaintea vizitei Președintelui Republicii. Catalogul expoziției indică noua adresă a lui Brâncuși: 8, Impasse Ronsin. Peste cîteva ani se va muta la nr. 11, pe aceeași stradă, unde va lucra și va locui pînă la moarte.

La prima și la cea de-a treia expoziție a *Société anonyme*: *Museum of Modern Art* 1920, din

¹ „Cele 3 capete ale lui sînt cele mai importante lucrări de sculptură de la Albert Hall...”

New York, fondată de Katherine Dreier și Marcel Duchamp, figurează și lucrări de Brâncuși.

Sculptează în lemn *Primul pas* și *Plantă exotică* [fig. 97 și 101].

1921 În revista de avangardă *The little review*, poetul Ezra Pound publică un important studiu asupra lui Brâncuși, însoțit de 24 de reproduceri după sculpturile acestuia (v. bibliografie 94). Către 1924 Ezra Pound îl introduce pe James Joyce în atelierul lui Brâncuși care-i face scriitorului irlandez două portrete. [reproduceri la p. 86 fig. 15, 129]. Realizează în lemn *Eva* [fig. 99, 100].

1922—1924 Creează lucrările *Tors de băiat* [fig. 51], *Tors de fată* [fig. 49], *Căpetenia*, 1922, [fig. 102], *Leda* [fig. 64—67], *Socrate*, 1923 [fig. 103, 104], *Cocosul*, 1924 [fig. 85], *Negresa albă*, 1924 [fig. 34], *Începutul lumii*, 1924 [fig. 33].

1925 Prima călătorie în America, cu prilejul căreia realizează un soclu de lemn pentru sculptura *Pasăre* [fig. 76] aparținând colecției dnei Eugène Meyer, din Mount Kisco.

Lucrări create în acest an: *Păsăruica*, *Tînără fată sofisticată* *N[ancy] C[unnard]*, *Tors de băiat* [fig. 50, 52, 69].

1926 *Brummer Gallery* din New York organizează prima expoziție de ansamblu a lui Brâncuși (17 noiembrie-15 decembrie) cu 37 sculpturi, 5 socluri, 1 tablou și 27 desene. Un catalog generos cuprinzând o prefață de Paul Morand, extrase din presă, aforismele sculptorului și 33 de reproduceri *pleine page*, cele mai multe chiar după fotografii realizate de Brâncuși. Autoritățile vamale americane pretind că Brâncuși a vrut să introducă în Statele Unite, prin contrabandă, metal, declarându-l operă de artă. Într-un proces senzațional, a cărui sentință se va da abia în 1928, Brâncuși a reușit, cu concursul colecționarilor, criticilor de artă ș.a. să demonstreze că metalul importat (*Păsărea de aur*) era o operă de artă (v. dosarul procesului la p. 118—126).

1927 La *Arts Club* din Chicago, de la 4 pînă la 8 ianuarie, sînt expuse lucrări de Brâncuși din colecția Louise și Walter Arensberg.

1928 În ianuarie, a doua călătorie în America pentru a fi prezent la pronunțarea sentinței în procesul intentat autorităților vamale americane.

1929 Participă cu trei lucrări la expoziția *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik*, de la Kunsthaus din Zürich.

1933 Maharadjahul din Indor cumpără din atelierul lui Brâncuși trei *Păsări* (marmură albă, marmură neagră și bronz polisat) și îi comandă construirea unui *Templu al Eliberării*. Din 1933 pînă în 1937 Brâncuși lucrează la macheta Templului [fig. 112].

1933—1934 A doua expoziție de ansamblu la Brummer Gallery, New York, de la 17 noiembrie 1933 pînă la 13 ianuarie 1934.

1936 Șase din lucrările sale figurează la expoziția *Cubism and Abstract Art* la Museum of Modern Art, New York (cat. nr. 16—21, 21a).
Sculptează *Miracolul* [fig. 70, 72].

1937 În cadrul pavilionului românesc la Expoziția Universală de la Paris figurează o lucrare de Brâncuși, *Păsăruica*. La inițiativa și cu sprijinul președintelui Tătăărăscu, execută în grădina publică Tg. Jiu *Coloana fără sfîrșit*, înaltă de 30 m (fontă de oțel alămită), *Poarta sărutului* și *Masa tăcerii* cu scaune [fig. 108—111]. La sfîrșitul toamnei se îmbarcă pe vasul *Conte de Savoia* pentru Bombay și de acolo călătorește către Indor, în vederea construirii pentru Maharadjah a Templului *Eliberării*. Îmbolnăvirea gravă a suveranului, conjugată cu o criză economică și politică a țării, împiedică executarea proiectului.

1938 În primele zile ale lui ianuarie ia drumul reîntoarcerii, trecînd prin Egipt. Participă cu două lucrări (cat. nr. 34, 35) la *International Surrealist Exhibition*, la Londra.

1939 Călătorie în vederea participării la deschiderea expoziției jubiliare *Art in our time* la Museum of Modern Art, New York, în care figurează cu două lucrări.

1941—1944 Creează lucrările *Țestoasa*, 1941—1943 [fig. 88], *Foca*, 1943, [fig. 71], *Țestoasa zburătoare*, 1943/1944 [fig. 89].

1949 În expoziția *20th Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection* la Art Institute din Chicago (20 octombrie—18 decembrie), Brâncuși este reprezentat prin 19 opere fundamentale.

1952/1953 Expoziția itinerantă *Sculpture of the twentieth century*, deschisă din octombrie 1952 pînă în septembrie 1953, la Philadelphia Museum of Art, la Art Institute of Chicago, și imediat apoi la Museum of Modern Art. New York, conține zece lucrări importante de Brâncuși (cat. nr. 9—17).

1954 Figurează cu patru lucrări (trei sculpturi și un desen, cat. nr. 24—26 bis) în expoziția *Sept pionniers de la sculpture moderne* la Yverdon. Expoziția este preluată apoi de Kunsthaus din Zürich, în cadrul căreia participarea lui Brâncuși se amplifică cu încă trei sculpturi (cat. nr. 32—33). Colecția Arsensberg este donată instituției Philadelphia Museum of Art, din Philadelphia, în cadrul căreia se organizează o expoziție permanentă cu 19 lucrări de Brâncuși.

1955/1956 Solomon R. Guggenheim Museum din New York organizează, sub direcția lui James Johnson Sweeney, o amplă expoziție *Brâncuși* cu 59 sculpturi, 10 desene și guașe (26 octombrie 1955—8 ianuarie 1956), care este apoi itinerată la Philadelphia Museum of Art (27 ianuarie—26 februarie 1956).

1957 La 16 martie sculptorul moare în atelierul său din Impasse Ronsin 11, la Paris. La 19 martie, după slujba funebră celebrată la Biserica română din Paris, este îngropat în cimitirul Montparnasse.

BIBLIOGRAFIE

TEXTE DE BRÂNCUȘI

Aforisme de Brâncuși au apărut în :

Amsterdam, v. bibliogr. 5, p. 96.

1. *Cahiers d'Art*, Paris, 1929, Nr. 8/9, p. 382 ; 1934, Nr. 1/4, p. 80.

Doesburg, Theo van, v. bibliogr. 26, p. 81/82.

Edouard-Joseph, v. bibliogr. 31, vol. 1, p. 197.

Lewis, David, v. bibliogr. 65, p. 29.

Minotaure, v. bibliogr. 70, p. 41.

New York. *The Brummer Gallery*, v. bibliogr. 75, p. [5] (catalog ilustrat) ; p. [3] (catalog neilustrat).

Pound, Ezra, v. bibliogr. 95, p. 17, 19.

Quarter, This, v. bibliogr. 96, p. 235—237.

Ritchie, Andrew Carnduff, v. bibliogr. 102, p. 40.

Seuphor, Michel, v. bibliogr. 109, p. 182.

Zervos, Christian, v. bibliogr. 125, p. 323 ; bibliogr. 126, p. 103.

Text despre Rodin în :

2. *Paris. Quatrième salon de la jeune sculpture, Hommage à Rodin*. Paris 1952.

Catalogul expoziției la pag. 22 conține un interesant text de Brâncuși. Reprodus în bibliografia 128, p. 5.

Zürich. *Kunsthaus. Begründer der modernen Plastik...*, v. bibliogr. 128. Text despre Rodin p. 5 ; Aforisme de Brâncuși, p. 6.

Articole și lucrări despre Brâncuși

3. Adlow Dorothy, *Brancusi and modern sculpture*, („Christian Science Monitor“. 20.10.1955) Boston 1955. Cu 1 reprod.

Despre expoziția de la Guggenheim Museum, New York.

Alvard, Julien. *L'atelier de Brancusi*, v. bibliogr. 6, p. 8.

4. **Amsterdam, Stedelijk Museum.** „13 beeldhouwers uit Parijs“. 1948 Amsterdam 1948.

Catalog ilustrat, cu texte de C. Goldscheider ș.a. Text bibliografic și 1 reprod. Mai erau expuse și lucrări de Arp, Auricoste, Chauvin, Couturier, Duchamp-Villon, Gargallo, Giacometti, Gonzales, Laurens, Lipchitz, Richter, Zadkine.

5. **Amsterdam. Stedelijk Museum.** „De Stijl“. 6. 7—25, 9. 1951 (Catalog 81) Amsterdam 1951.

Catalog ilustrat. Conține la p. 96 aforisme de Brâncuși în engleză. 1 reprod. după Brâncuși.

Apollonio, Umbro. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 98/99.

Argan, Giulio Carlo. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 102.

Arp, Jean *La collone sans fin*. [Poem], v. bibliogr. 126, p. 30.

6. „*Art d'aujourd'hui*“, 1951, Nr. 3, Paris, 1951.

Număr special ilustrat: Cincizeci de ani de sculptură. Conține articolul lui *Julien Alvard: L'atelier de Brancusi*, p. 8.

Barr, Alfred H., v. bibliogr. 77, p. 116, 117, 118, 119. În afară de acestea, mai multe mențiuni și o bibliografie.

Barr, Alfred H., v. bibliogr. 80, p. 275—276; bibliogr. 81.

7. **Basler, Adolphe,** *La sculpture moderne en France*. Paris, Ed. G. Crès, 1928, p. 48/49. Cu 1 reprod.

Bell, Clive, v. bibliogr. 75, p. [40].

8. **Bénézit, E.** *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs de tous les temps*. 8 vol. Paris, Librairie Gründ, 1948—1955, vol. 2, p. 101/102.

9. **Besson, Georges.** *De Rodin à Maillol*. („Le Point“, 1937, Nr. 6) Colmar 1937, p. 241. Cu 1 reprod. Număr special din seria „Le Point“, consacrat sculpturii moderne.

10. **Biedermann, Ch.** *Art as the evolution of visual knowledge*. Red Wing, Minneapolis, 1948, p. 393, 395, 559. Reprod. 400, 566.

Blaga, Lucian. *Pasărea sfântă*. (Poem în limba română, v. bibliogr, 88, p. 38.

11. **Blazian, Eric.** *Constantino Brancusi*. („Poligono“. Rivista mensile d'arte diretto de Raffaello Giolli, Anno 5, No. 2). Milano 1931, p. 100—105. Cu 5 reprod.

Bolliger, Hans, v. bibliogr., 128, p. 12/13, 21/22.

12. **Brest, Jorge Momero.** *Recuerdo de una visita a Constantin Brancusi*. („Ver y estimar“. Revista mensual de critica artistica. Serie 2, No. 5). Buenos Aires, Martie 1955, p. 3—5. Cu 6 reprod.

13. **Breton, André.** *Genèse et perspective artistique du surréalisme*, („Labyrinthe“. Nr. 6, 15. 3. 1945). Geneva, Ed. Alb. Skira 1945, p. 5.

14. **Breton, André.** *Le surréalisme et la peinture* (suivi de *Genèse et perspective artistique du surréalisme* et de *Fragments inédits*), New York, Brentano, 1945, p. 96.

La sculpture, au cours de ces trente dernières années où l'objet devait accomplir sa révolution, a participé du même tourment que la peinture. C'est en ce sens, Brancusi qui lui a donné l'impulsion initiale. L'objet, encore tiré chez lui du monde extérieur, apparaît tout entier tendu vers l'accomplissement de sa fonction déterminante, fondu dans le jeu persistant de ses génératrices et des tensions auxquelles la vie le met en proie...

(„În decursul ultimelor trei decenii, perioadă în care obiectul trebuia să-și desăvârșească revoluția, sculptura a trecut prin aceleași chinuri ca și pictura. Tocmai în acest sens, Brâncuși i-a dat un impuls inițial. Obiectul, încă extras, la el, din lumea exterioară, apare total orientat spre îndeplinirea funcției sale determinante, întreținut în jocul persistent al generatricelor sale și al tensiunilor cărora viața îl lasă pradă...”)

Bruguière, P. G. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 58.

- 14a. **Bruxelles.** *Palais international des Beaux-Arts. 50 ans d'art moderne*. (Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958), 17 aprilie până la 21 iulie 1958 Bruxelles 1956. Text [p. 36]. Cu 3 reprod.

Catalog ilustrat al expoziției de artă din cadrul Expoziției universale de la Bruxelles. 3 opere de Brâncuși expuse (Cat. nr. 33—35).

Cahiers d'Art, v. bibliogr. 1, 28, 115, 123, 124, 126.

Calder, Alexander. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 46.

15. Casson, Stanley. *Sculpture of today* („The Studio”. Special spring-number.) Londra 1939. p. 29, 129. Cu 2 reprod.

Număr special al revistei „The Studio”, consacrat sculpturii moderne.

16. Cassou, Jean. *Visite à Brancusi*. „Cahier France-Roumanie”. 1946, Nr. 5.) Paris 1946, p. 61/62.

Cassou, Jean. Discours prononcé devant le cercueil de Brancusi dans l'église roumaine... v. bibliogr. 59, p. 5—7.

- 16a. Chelimsky, Oscar. A memoir of Brancusi. („Arts” 1958, Nr. 9). New York, 1958. p. 19—21. Cu 1 reprod.

17. Cheney, Sheldon. *A primer of modern art*. 17th ed. New York, Liveright publishing corporation, 1933. p. 232, 289/290, 294. Cu 1 reprod.

18. Cheney, Sheldon. *Expressionism in art*. New York, Liveright publishing corporation, 1934. p. 394. Cu 1 reprod.

19. Chicago. The Art Institute. *From the Louise and Walter Arensberg collection: 20th century art*. 20.10 pînă la 18.12.1949, Chicago 1949. p. 19—23, 25. Cu 11 reprod.

Catalog ilustrat al col. L. și W. Arensberg. Conține un text asupra lui Brâncuși de Daniel Catton Rich (p. 19—23), sînt menționate 19 lucrări (cat. nr. 5—23) și sînt reproduse 11 sculpturi de Brâncuși (p. 35—42).

20. Cincinnati. Art Museum. *4 Modern Sculptors*. An exhibition complementing the Cincinnati Art Museum's recent purchases of ancient sculpture, assembled by the Cincinnati Modern Art Society and Curt Valentin and shown at the Cincinnati Art Museum, 1.10. pînă la 15.11. Cincinnati 1946.

Catalog ilustrat al expoziției cu lucrări de Brâncuși, Calder, Lipchitz și Moore. Au fost expuse 5 lucrări de Brâncuși (*Copil*, *M-lle Pogany*, *Pasăre în zbor*, *Nou-născutul*, *Pește*). Cu 2 reprod. și scurtă notă bibliografică.

Ciotori, D. N., v. bibliogr. 73.

21. Circle; international survey of constructive art. Editori: J. L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo. Londra, Faber and Faber, 1937, P. 24—26, (p. 100—102).
22. Cisek, Oscar Walter. *Constantin Brâncuși*. In: Catalogul Expoziției „Rumänische Kunst der Gegenwart“, Kunshaus Zürich. 1943, p. 14/15. Brâncuși nu era inclus în expoziție, dar în introducerea catalogului se insista asupra semnificației artei sale. Dar mai întâi Constantin Brâncuși devine „părintele“ noii sculpturi, depășind granițele românești. Ca fiu de țăran, el pornește de la cele mai simple forme și tipuri de cioplituri ale artei populare, de la elementele păgâne străvechi ale structurilor tracice. Prin arta sa abstractă și totuși atât de organic legată de sensorial, el a devansat cu mult pe Archipenko și Wilhelm Lehmbruck (ceea ce trebuie remarcat și a fost pus de altfel în evidență de unii critici ai artei celei mai moderne)*. Semnificația sa europeană este astăzi de neconfundat. El a introdus în artă cea mai severă sinteză a formei spațiale; pe când degetele lui Rodin se jucau încă fără grijă și superficiale pe suprafețe de lut picturale, el concentra, pentru că el, un autentic primitiv, crea din lumea de expresie simplificată a artei populare românești. Unele din torsurile sale de marmoră se situează printre cele mai frumoase ale sculpturii mai noi.
23. Clark, Kenneth. *The Nude. A Study in ideal Form*. (The A. W. Mellon lectures in fine arts. Bollingen Series XXXV, 2), New York, Pantheon Books, 1956, p. 361, ilustrat. În această lucrare remarcabilă asupra reprezentării nudului în artă, autorul scrie despre una din sculpturile lui Brâncuși [Torso of a young man]A more simplified version of the female torso [Torso of a young man!] can hardly be conceived, and yet it is more disturbingly physical and, may we say, less decent than the Knidian. This is partly because the eye instinctively looks for analogies and amplifies them, so that a face imagined in the pattern of a wallpaper may become more vivid than a photograph; and partly because the discipline of art schools has given all skillful draftsmen such innate sense of the construction of the female body that this can make its proportions felt through almost any disguise. (...O versiune mai simplificată a torsului feminin [Torsul de tânăr] poate fi greu concepută

și totuși este tulburătoare psihic și, am putea spune, mai puțin decentă decât cel *Knidian*. Aceasta se datorează în parte faptului că ochiul caută și amplifică analogiile pînă într-acolo încît o figură imaginată în modelul unui tapet poate deveni mai vie decât o fotografie; iar pe de altă parte disciplina școlilor de artă a format în toți un simț atît de înăscut al construcției corpului feminin încît acesta își poate face simțite proporțiile dincolo de orice deghizare.)
Codreanu, Irène, v. bibliogr. 95, 96.

24. „*Contimporanul*”. Anul 4, Nr. 52. Ianuarie. București [1924].

Număr special consacrat lui Brâncuși. Conține un important articol al lui Marcel Iancu despre Brâncuși (p. 2), un poem *Pasărea Măiastră* de I. Vinea (p. 2) și un text de Militza Pătrașcu Brâncuși. Cu 2 reprod.

Degand, Léon. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 72.

25. **Detroit. Institute of Arts**. *Collecting modern art: paintings, sculpture and drawings from the collection of Mr. and Mrs. Harry Lewis Winston*. 27.9. pînă la 3.11.1957. Detroit 1957.

Catalog ilustrat al expoziției. Cu text biografic p. 38—39 și 1 reprod. p. 43.

26. **Doesburg, Theo van**. *Constantin Brancusi* (De Stijl. Nr. 79/84. Jubiläums-Nummer). Leida 1927. p. 81—86. Cu 4 reprod. Aforismele artistului p. 81/82.

Doucet, Jacques, v. bibliogr. 75, p. [39].

27. **Dreyfus, Albert**. *Constantin Brancusi*. („Der Querschnitt”. Anul 3, Nr. 3/4.) Frankfurt, Querschnitt-Verlag, 1923, p. 119—121. Cu 5 reprod.

28. **Dreyfus, Albert**. *Constantin Brancusi*. („Cahiers d'Art”. 1927, Nr. 2.) Paris 1927. p. 69—74. Cu 9 reprod.

Dreyfus, Albert, v. bibliogr. 75, p. [44]. Traducere în limba engleză din bibliogr. 27.

29. **Duthuit, Georges**. *Brancusi revisited and the Arensberg Brancusis*. („Art News”. Oktober 1954.) New York 1954. p. 24—26, 64—66. Cu 1 portret și 13 reprod.

Duthuit, Georges. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 66.

30. **Eddy, Arthur Jerome**. *Cubists and postimpressionism*. Londra, Grant Richards, 1915, p. 182/183, 204.

Neîndoios unul dintre primele studii consacrate sculptorului. Citează, la p. 183, un articol al lui

Roger Fry în „Nation“ cu privire la 3 lucrări de Brâncuși, expuse la Londra, în iulie 1913, la „Allied artists exhibition“. Fry le desemnează drept „the most remarkable works of sculpture at the Albert Hall.“¹.

31. **Edouard-Joseph.** *Dictionnaire biographique des artistes contemporains*, 1910 au 1930, 4 volume, Paris. Art et édition, 1930 până în 1953. Vol. 1, p. 196—198. Cu 3 reprod.
Text de Roger Vitrac. Aforisme de Brâncuși, p. 197.
32. **Einstein, Carl.** *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. 3. Aufl. (Propyläen-Kunstgeschichte. Bd. 16.) Berlin, Propyläen-Verlag, 1931, p. 223/224. Cu 6 reproduceri de lucrări de Brâncuși.
33. **Esteinne, Charles.** *Pérennité de l'art moderne : Brancusi* („Combat-Art“, 1956, Nr. 24.) Paris 9.1.1956. Cu 2 reprod.
34. **Fierens, Paul.** *Sculpteurs d'aujourd'hui*. Paris, Ed. des Chroniques du jour, 1933, p. 13/14. Pl. 20—22.
În afară de Brâncuși, lucrarea tratează despre sculpturii Belling, Despiau. Epstein, Gargallo, Laurens, Lipchitz, Maillol, Moore ș.a.
Fierens, Paul. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 66.
Flint, Ralph, v. bibliogr. 75, p. 144[.
Foster, Jeanne Robert, v. bibliogr. 75, p. 142/143].
35. **Fry, Roger.** *The Allied artists exhibition*. („The Nation“. 1913, August 2.) Londra 1913.
Articol în care 3 din lucrările expuse de Brâncuși sînt elogiata ca „the most remarkable works of sculpture at the Albert Hall.“
36. [**Gasser, Manuel.**] *M. G. Verpasste Gelegenheiten*. („Die Weltwoche“. 1954, Nr. 1100.) Zürich, 10,12.1954. p. 15.
Cu privire la expoziția „Begründer der modernen Plastik“ de la Kunsthaus, Zürich (1954), autorul constată că marilor sculptori ai acestui secol nu li s-a oferit prilejul să creeze monumente publice: „Generațiile care vin se vor întreba în zadar unde este sculptura monumentală a unei întregi direcții și epoci; și vor afla mult mai multe despre asta studiind opera lui Brâncuși și a celor ce au acționat în aceeași direcție cu el, după proiecte, modele, piese de cabinet...”

148 ¹ cele mai remarcabile lucrări de sculptură de la Albert Hall.

37. George, Waldemar. *Les tendances actuelles de la sculpture : Brancusi*. (*Encyclopédie française*. Tome 17.) Paris 1936 Text p. 17.18.4. Cu 1 planșă 17.19.4.
38. George, Waldemar. *Grandeur et solitude de Constantin Brancusi*. („Art et industrie“. 1951, Nr. 22.) Paris 1951. p. 15/16. Cu 6 reprod.
39. Gertz, Ulrich. *Plastik der Gegenwart*. Berlin, Rembrandt-Verlag, 1953. p. 34, 38. Cu 3 reprod.
40. Giedion-Welcker, Carola. *Moderne Plastik : Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*. Zürich, Verlag Dr. Hans Girsberger, 1937. p. 11/12, 19, 98 pînă la 109, 130/131, 152/153, 162. Cu 9 reprod.
Cu indicații biografice. A apărut și într-o versiune engleză (Wittenborn, New York).
41. Giedion-Welcker, Carola. *Plastik des XX. Jahrhunderts : Volumen und Raumgestaltung*, Bibliographie von Bernard Karpel. Stuttgart, Gerd Hatje, 1955. p. XV, XVI, XXV, XXVII, XXVIII, 14, 38, 60, 62, 112—129, 161, 230, 248, 261/262, 267, 309. Cu 24 reprod. și 1 portret al lui Brâncuși.
Ediție nouă, refăcută în întregime și completată, a lucrării *Moderne Plastik* (1937), și în care Brâncuși ocupă o poziție centrală. A apărut de asemenea și într-o versiune engleză (Wittenborn, New York și Faber & Faber, Londra).
42. Giedion-Welcker, Carola. *Constantin Brancusi's Weg*. („Werk“. 1948, Nr. 10.) Winterthur 1948. p. 321—331. Cu 11 reprod.
43. Giedion-Welcker, Carola. *Constantin Brancusi*. („Horizon“. 1949, Nr. 11.) Londra 1949, p. 193—202. Cu 9 reprod.
44. Giedion-Welcker, Carola. *Constantin Brancusi*. („Magazine of art“, Decembrie 1949.) New York 1949. p. 290—295. Cu 9 reprod.
Traducerea engleză a articolului apărut în revista „Werk“, bibliografia 42.
45. Giedion-Welcker, Carola. *Sept pionniers de la sculpture moderne*. („Werk“. — *Werk-Chronik*. 1954, Heft 9.) Winterthur 1954. p. 209/210. Cu 1 reprod.
Cronică la expoziția „Sept pionniers...“, la Yverdon.
46. Giedion-Welcker, Carola. *Zum Tode von Constantin Brancusi*. („National-Zeitung“, 1957, Nr. 137, Sonntags-Beilage.) Basel 24.3.1957. Cu 3 reprod. 149

- 46a. **Giedion-Welcker, Carola.** *Constantin Brancusi.* („Werk“ Werk-Chronik. 1957, Heft 5). Winterthur 1957. p. 92/93. Cu 1 reprod.
Necrolog.

Giedion-Welcker, Carola. *Hommage à Brancusi,* v. bibliogr. 126, p. 88.

Giedion-Welcker, Carola. *Naturverkörperung und Symbolik bei Constantin Brancusi,* v. bibliogr. 129.

47. **Giedion, Siegfried.** *Space, time and architecture; the growth of a new tradition.* Cambridge, Harvard Univ. Press, 1941. a 3-a ed. 1954. p. 473, 567/568.

48. **Giedion, Siegfried.** *Mechanization takes command; a contribution to anonymous history.* New York. Oxford Univ. Press, 1948, p. 394/395, 604.

49. **Giedion, Siegfried.** *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung.* (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 18). Hamburg, Rowohlt, 1936, p. 26, 35, 42, 67. Cu 1 reprod.

Ediția engleză sub titlul: *Architecture you and me,* Harvard Univ. Press, 1958.

50. **Gischia, L. et N. Védres.** *La sculpture en France depuis Rodin,* Paris. Ed. du Seuil, 1945, Pl. 8, 9.

Goldscheider, C., v. bibliogr. 4.

51. **Goldwater, Robert.** *The Arensberg collection for Philadelphia.* („The Burlington Magazine“. Nr. 620. November 1954.) Londra 1954. p. 350—352. Cu 1 reprod.

52. **Grohmann, Will.** *Vildende Kunst und Architektur.* (Zwischen den beiden Kriegen. 3). Berlin. Suhrkamp, 1953, p. 41, 238, 265, 266.

Grohmann, Will. *Hommage à Brancusi,* v. bibliogr. 126, p. 86.

53. **Guéguen, Pierre.** *La sculpture cubiste.* („Art d'aujourd'hui“. 1953, Nr. 3/4). Paris 1953, p. 50—52. Cu 4 reprod.

54. **Guéguen, Pierre.** *Brancusi. Méditation sur l'oeuvre brancusien,* („Aujourd'hui“, „Art et architecture“, Nr. 12. April 1957.) Boulogne 1957. p. 4—11. Cu 1 portret și 15 reprod.

...*Brancusi restera non seulement comme un sculpteur genial qui aura exercé une grande influence sur son époque, mais comme un vri héros de la recherche de l'absolu. Je donne la joie pure, écrivait-il. „Ceux qui ne sont pas loin de Dieu comprennent.“*

(...Brâncuși va dăinui nu numai ca un sculptor genial care a exercitat o mare influență asupra epocii sale, ci și ca un adevărat erou în căutarea absolutului. Vă dau bucurie curată", scria el. „Cei care sînt mai aproape de Dumnezeu vor înțelege.”)

55. **Guggenheim, Peggy.** *Art of this century...* 1910—1942 New York, Art of this century, 1942, p. 34—37. Cu 3 reprod.
Conține textul lui Alfred H. Barr despre Brâncuși, extras din „Cubism and abstract art”, v. bibliogr. 77.
Guggenheim, Peggy. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 89/90, 94
56. **Haftmann, Werner.** *Malerei im 20. Jahrhundert.* München, Prestel, 1954. p. 198, 244, 270, 380, 486.
Haftmann, Werner. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 72/73.
Hajdu, Etienne. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 70.
Hamilton, George Heard, v. bibliogr. 74, p. 112
57. **Herbé, Paul.** *Visite à Brancusi.* („L'architecture d'aujourd'hui“. Numéro hors-série.) Paris, 1946, p. 54. Cu 4 reprod.
58. **Hocin, Luce.** *Le testament de Brancusi : le plus grand sculpteur depuis Rodin a légué son atelier à la France..* („Art“. 1957. No. du 10./16.4.1957.) Paris 1957. p. 9. Cu 4 reprod.
Hocin face un inventar succint al sculpturilor primite de statul francez în calitate de legatar al lui Brâncuși. El reclamă păstrarea atelierului din Impasse Ronsin, amenințat de demolare, și propune, printre altele, înălțarea unei monumentale *Colonne sans fin* de Brâncuși, în fața palatului UNESCO, în curs de construcție la Paris.
59. *Hommage de la sculpture à Brancusi.* Paris, Ed. de Beaune, 1957.
Catalog ilustrat al unei expoziții de tineri sculptori, consacrate omagierii lui Brâncuși. Cu 1 portret, 2 reproduceri și 1 fotografie a atelierului. Conține discursurile lui Georges A. Salles (p. 3) și Jean Cassou (p. 5—7), rostite la înmormîntarea lui Brâncuși; ca și frumosul text *L'enterrement de Brancusi* de H. P. Roché (p. 26 pînă la 29).
60. **Howe, Russel Warren.** *Constantin Brancusi. Man who doesn't like Michelangelo.* Interview. (Apollo“, 49.) Londra, Mai 1949. p. 124 și următoarele.
Hugo, Valentine. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, 100, 102.

61. **Humbert, Agnes.** *La sculpture contemporaine au Musée National d'Art Moderne de Paris.* Paris, Ed. Albert Morancé, 1954. p. 6, 12. Cu 2 planșe. Ghid — „Musée d'Art Moderne“ din Paris. Text francez și englez.
62. **Huszar, V.** *Constantin Brancusi.* (De Stijl. 1917/18.) Leida 1918.
63. **Jaffé, H.L.C.** *De Stijl, 1917—31; The Dutch contribution to modern art.* Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 1956. p. 33, 269, 271.
Jaffé, H.L.C. *Hommage à Brancusi,* v. bibliogr. 126, p. 87.
64. **Jakovski, Anatole.** *Brancusi.* („Axis“; a quarterly review of contemporary abstract painting and sculpture. 1935, Nr. 3.) Londra, iulie 1935. p. 3—9. Cu 5 reprod.
Număr special: „Contemporary sculpture number“. Mai conține și articole despre Calder, Hepworth și Moore.
Jancu, Marcel, v. bibliogr. 24, p. 2.
Keller, Heinz. *Brancusi — ein Klassiker unserer Zeit,* v. bibliogr. 129.
Kesser, Armin. *Erfahrungen in Brancusi,* v. bibliogr. 129.
65. **Lewis, David.** *Constantin Brancusi.* Londra, Alec Tiranti 1957, 8°, 59 p. text și 65 reprod.
Conține la pag. 43 *Propos de Brancusi*, Cu *Note, Scurtă biografie și Bibliografie sumară.* Ediția germană apare la Arthur Niggli, Teufen 1958. Din motive necunoscute, rubrica *Note* a fost scoasă în ediția germană.
66. „Liffe“ [periodic]. 1955, Nr. 39, New York, 5 Decembrie 1955. p. 131/132. Ilustrat.
Menționează expoziția de la Solomon R. Guggenheim din New York.
67. **London. The Institute of Contemporary Arts.** *40 000 years of modern art. A comparison of primitive and modern...* de W. G. Archer și Robert Melville, Londra 1949, p. 48. Cu 1 reprod. Catalog ilustrat al acestei remarcabile expoziții, deschisă în perioada 20 decembrie 1948 — 29 ianuarie 1949, la Academy Hall, Londra. A fost expusă 1 operă de Brâncuși (Cat. nr. 173).
Loy, Mina. *Brancusi's golden bird* [poem], v. bibliogr. 75, p. [38]; bibliogr. 88, p. 40.
68. **M., M.,** *Constantin Brancusi, a summary of many conversations.* („The Arts“. 1923, 4 Juli.) New York 1923. p. 15—17. Reprod. p. 18—29.

69. Milano. *Undicesima Triennale*. 27.7 pînă la 4.11. 1957. Milano 1957. Catalog. p. 37.
Expoziție în memoria lui Brâncuși în pavilionul românesc (secțiunea 20). Scurt text în catalog p. 37. 4 lucrări exprise.
McBride, Henry, v. bibliogr. 75, p. [41].
Marchiori, Giuseppe. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 46.
Merrill, Flora, v. bibliogr. 75, p. [44.].
70. „*Minotaure*“, Nr. 3/4. Paris 1933, p. 41. Aforisme de Brâncuși, p. 41—43; fotografii ale atelierului.
71. **Moholy-Nagy, Laszlo**. *Vision in Motion*. Chicago, Paul Theobald, 1947. p. 240.
Other attempts at vision in motion have been numerous... Brancusi, in order to add the element of his otherwise static sculpture, „the Fish“ and „Leda“, placed them on a revolving base...
(„Alte încercări în ce privește viziunea în mișcare au fost numeroase. Brâncuși, pentru a adăuga un element (dinamic) sculpturilor lui, altminteri statice, „Peștele“ și „Leda“, le-a plasat pe un soclu care se rotește“).
Morand, Paul, v. bibliogr. 75. p. [3/4].
72. **Munteanu, Basile**. *Constantin Brâncuși, exponent și vestitor al geniului românesc*. („România“. 15 iunie 1957.) New York 1957. p. 6/7. Cu 1 portret și 3 reprod.
Articol amplu și necrolog în limba română.
Munteanu, Basile. Necrolog la înmormîntarea lui Brâncuși, v. bibliogr. 73.
73. „*Nation roumaine*“, an. 10, nr. 168, Paris, Aprilie 1957, p. 2 Ilustrat.
Conține panegiricul lui D. N. Ciotori și cuvîntarea lui Basile Munteanu, rostite la înmormîntarea lui Brâncuși. Mai menționează că slujba funebră pentru Brâncuși a fost celebrată la 19 martie 1957 la biserica română din Paris de R. P. Gratzian, și că sculptorul a fost apoi înmormîntat în cimitirul Montparnasse. În afară de Basile Munteanu, ari mai luat cuvîntul Georges Salles și Jean Cassou. (v. bibliografie 59). În încheiere, ziarul anunță că Brâncuși a lăsat prin testament atelierul său statului francez.
74. New Haven. Yale University Art Galllery. *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, New Haven, Conn., 1950.
Catalog ilustrat al colecției „Société anonyme“. 153

Text și documentație de Katherine S. Dreier, Marcel Duchamp, George Heardt Hamilton ș.a. Scurtă biografie, bibliografie și un text asupra lui Brâncuși de G. H. Hamilton p. 112, și 1 reprod. p. 113.

75. **New York. The Brummer Gallery.** *Brancusi exhibition.* 17.11 până la 15.12.1926. New York 1926. 4°. 48 p.

Catalog ilustrat al expoziției. Figurează 70 de lucrări, 32 în *pleine page*, în general după fotografii executate de Brâncuși. Prefață de Paul Morand, aforisme de Brâncuși și texte de Clive Bell, Jacques Doucet, Albert Dreyfus, Ralph Flint, Jeanne Robert Foster, Mina Loy, Henry McBride, Flora Merrill, Walter Pach, Ezra Pound, John Quinn, André Salmon, Carl Sandburg, Forbes Watson, Paul Westheim, Angus Wilson. În anexă, catalog neilustrat. 8°. 6 pagini. Conține prefața lui Morand, aforisme de Brâncuși și catalogul cu 70 lucrări.

76. **New York. Museum of living art.** *A. E. Gallatin collection in the University of New York,* New York, University, 1940. Pl. 10, 11. Conține un text scurt și 2 reprod.

77. **New York. Museum of Modern Art.** *Cubism and abstract art.* New York. Museum of Modern Art. 1936, p. 103, 116, 117, 118, 119, 205, 242. Cu 3 reprod. după lucrări de Brâncuși. Una din expozițiile cele mai complete asupra cubismului, în care Brâncuși era reprezentat cu 6 lucrări fundamentale (Cat. nr. 16—21). Textul de Alfred H. Barr, iar bibliografia de Beaumont Newhall.

78. **New York. Museum of Modern Art.** *Art in our time : an exhibition to celebrate the 10th anniversary of Museum of Modern Art and the opening of its new building, held at the time of the New York World's Fair,* New York 1939. Reprod. 315, 316.

79. **New York. Museum of Modern Art.** *Art in progress.* A survey prepared for the 15th anniversary of the Museum of Modern Art, New York. New York, 1944, p. 195, 219. Cu 2 reprod.

80. **New York. Museum of Modern Art.** *Painting and sculpture of the Museum of Modern Art.* Ed. by Alfred H. Barr, New York 1948. Catalog ilustrat al colecției Museum of Modern Art. Texte despre Brâncuși p. 275/276, lucrări de Brâncuși, cat. nr. 79, 80. 2 lucrări reproduse.

81. New York. Museum of Modern Art. *Masters of modern art*. Ed. by Alfred H. Barr. New York. The Museum of Modern Art. 1964. Cu 1 reprod. p. 125.

Indicații bibliografice nr. 77, 105.

82. „New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation”. Press Release. New York, 24. Oktober 1955. 3 pagini de text și 3 pagini de biografie [hectografiat].

Buletin pentru presă cu privire la structura, deschiderea și durata expoziției „Brâncuși”, deschise de la 25 octombrie 1955 la 8 ianuarie 1956 și, în final, itinerate de la 27 ianuarie până la 26 februarie la Philadelphia Museum of Art (59 sculpturi și 10 desene și guașe).

83. „New York. The Solomon R. Guggenheim Foundation”. Press Release. New York, 12.6.1957. p. 1/2, [hectograf.].

Buletin pentru presă cu prilejul deschiderii expoziției „Recent acquisitions and loans”. unde figurau, printre altele, 3 sculpturi de Brâncuși recent achiziționate (*Portretul lui George, Vrăjitoarea, Broasca zburătoare*).

84. „New York. The Solomon R. Guggenheim Foundation”, Press Release. New York, 21.8.1957, p. 1. [hectograf.].

Buletin pentru presă cu ocazia deschiderii expoziției „Recent acquisitions and loans”, unde a fost prezentată, printre altele, o sculptură monumentală de Brâncuși: *Regele regilor*.

85. „New York. The Solomon R. Guggenheim Foundation”, Press Release. New York, 12.5.1958. P. 1 [hectograf.].

Buletin pentru presă cu ocazia deschiderii expoziției „Recent acquisitions”, unde a fost prezentată, între altele, *Muza de marmură*, provenind din fosta colecție a pictorului Arthur B. Davies, lucrare de curînd donată muzeului. Arthur B. Davies, unul dintre primii colecționari americani ai lui Brâncuși, a putut, încă din 1913, să pună la dispoziție această sculptură pentru faimoasa expoziție de la „Armory Show”.

86. Oeri, Georgine. *Constantin Brancusi in Amerika*. („Werk”, 1956, Nr. 6.) Winterthur 1956, p. 199—204. Cu 9 reprod.

Apreciere asupra expoziției „Brâncuși” la Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

87. Ozenfant, Amédée. *Leben und Gestaltung; Bilanz des 20. Jahrhunderts*, Potsdam, Müller u. Kiepenheuer. 1931, p. 108, 113. Cu 1 reprod. Text original în franceză sub titlul: *Art; bilan des arts modernes en France*. Paris, Ed. Jean Budry, 1928.
Pach, Walter, v. bibliogr. 75. p. [44].
88. Paleolog, V. G. *Constantin Brancusi*, București, Ed. Forum, 1947. Fol. 56 p. Cu 28 reprod. Prima monografie apărută în franceză în timpul vieții lui Brâncuși. Tiraj: 125 exemplare numerotate, 250 exemplare nenumerate. Conținutul: *Atteindre un nouveau plan de la réalité. — Digression. — Confluences I — Ensemble I Ensemble II. — Confluences II. — Suite. — Parallèlement. — Pasărea sfântă de Lucian Blaga (în română) Brancusi's Golden Bird de Mina Loy (în engleză). — Note I. — Note II. — La sculpture, cette nouvelle métaphysique.* (A atinge un nou plan al realității. — Digresiune. — Confluente I. — Ansamblu I, Ansamblu II. — Confluente II. — Suită. — În paralel. — Poezie de Lucian Blaga. — Poezie de Mina Loy. — Note I. — Note II. — Sculptura, această nouă metafizică).
89. Paleolog, V. G. *Brancusi, valeur internationale*. („Arcades“, 1947, Nr. 1.) București 1947. p. 39—58. Cu 14 reprod.
90. *Panorama des arts: 1947*. Ed. par Jacques Lassaigne, Raymond Cogniat, Marcel Zahar. Paris, Ed. Aimery Somogy, 1948. p. 115, 146, 194, 247.
91. Paris. Musée National d'Art Moderne. *Catalogue Guide*. Texte de Jean Cassou, Bernard Dorival, Geneviève Homolle, Paris 1950, p. 141. Catalogul colecției Musée d'Art Moderne la Paris. Sînt menționate: *Muza adormită, Cocoșul, Foca*.
92. Paris. Musée National d'Art Moderne. *Le cubisme*. 30.1 pînă la 9.4.1953. Paris 1953. P. 13, 22, 36, 45, 48, 55. Cu 1 reprod. Catalog ilustrat al expoziției cu o prefață de Jean Cassou. Conține un bîn tabel cronologic al cubismului. Brâncuși era reprezentat în expoziție cu 2 lucrări (cat. nr. 110, 158).
Petrașcu, Militze, v. bibliogr. 24.
93. Philadelphia. Museum of Art. *The Louise and Walter Arensberg Collection: 20th century section*. Philadelphia, Museum of Art, 1954. Catalogul colecției. Text introductiv de Henry Clifford. Cele 19 lucrări aparținînd colecției sînt reproduse în *pleine page* (nr. 3—21).

94. **Pound, Ezra.** *Brancusi*. („The little review“. 1921. Autumn number.) New York 1921. p. 3—7. Cu 24 reprod. Număr special consacrat lui Brâncuși.

95. **Pound Ezra.** *Brancusi*. („All'Insegna del Pesce d'Oro“. Serie ilustrată. Nr. 57.) Milano, Vanni Scheiwiller, 1957, 16°, 30 p. text și 30 pag. de reprod.

Placheta conține la pag. 5—16 textul lui Pound apărut în „The little review“, 1921, v. bibliogr. 94 (în traducere italiană). La pag. 17 *Réponses de Brancusi sur la taille directe, le poli et la simplicité dans l'art*. — *Quelques-uns de ses aphorismes à Irène Codreane*, v. bibliogr. 96. La pag. 19 *Aphorismes*. La sfârșit, biografie, bibliografie și legende imaginilor.

Pound, Ezra, v. bibliogr. 75 p. [41].

In the case of ovoid, I take it Brancusi is meditating upon pure form free from all terrestrial gravitation; form as free in its own life as the form of the analytic geometers; and the measure of his success in this experiment (unfinished and probably unfinishable) is that from such angles at least ovoid does come to life and appear ready to levitate. Din „The little review“ 1921. Autumn number.

(„În cazul ovoidului consider că Brâncuși meditează asupra formei pure eliberate de orice gravitație terestră; o formă la fel de liberă în viața ei proprie ca și forma geometrilor analitici; iar măsura succesului său în acest experiment (neterminat și probabil imposibil de terminat) este dată de faptul că cel puțin dintr-un asemenea punct de vedere ovoidul capătă viață și pare gata să se înalțe“)

96. „Quarter this“. Vol. 1, Nr. 1. Paris 1925. p. 235—237: Texte de Brâncuși. Cu 44 reprod.

Conține: *Réponses de Brancusi sur la taille directe, le poli et la simplicité dans l'art; quelques-uns de ses aphorismes à Irène Codreane*.

Quinn, John, v. bibliogr. 75. p. [40].

97. **Ramsden. E. H.** *20th century sculpture*. Londra, Pleiades Books. 1949. p. 28, 29, 36. Pl. 51, 52.

98. **Ramsden, E. H.** *Sculpture: theme and variations „Towards a contemporary aesthetic“*. Londra, Lund Humphries. 1953. p. 17, 43/44, 49, 50, 51, 52. Cu 3 reprod.

99. **Raynal, Maurice.** *Peinture moderne*. Geneva, Albert Skira. 1953. p. 13, 88, 144, 182, 218.

100. **Read, Herbert.** *The art of sculpture*. (The A. W. Mellon lectures in the fine arts. 1954. National 157

- Gallery of Art, Washington.) Londra, Faber and Faber, 1956. p. 75, 110, 111. Cu 6 reprod.
- Read, Herbert.** *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 34.
101. **Réau, Louis.** *L'art roumain*. Paris, Libraire Larousse 1946, p. 85/86.
- Rich, Daniel Catton**, v. bibliogr. 19, p. 19—23.
- Richier, Germaine.** *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 56.
102. **Ritchie, Andrew Carnduff.** *Sculpture of the twentieth century*. New York, The Museum of Modern Art. 1953, p. 21—25, 40, 226, 235. Cu 11 reprod. (p. 60, 106—114).
- Text introductiv despre Brâncuși. *The object purified: Brancusi and organic abstraction* (p. 21 până la 25). Aforismele lui Brâncuși în engleză la p. 40.
103. **Roché, Henri Pierre.** *Souvenirs sur Brancusi*, („L'Oeil“ 1957, Nr. 29.) Paris, 1957, p. 12—17. Cu 7 reprod.
- Roché, Henri Pierre**, v. bibliogr. 120, p. 21.
- Roché, Henri Pierre.** *L'enterrement de Brancusi*, v. bibliogr. 50, p. 26—29.
- Roh, Franz.** *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 36.
104. **Roszak, Theodore.** *Problems of modern sculpture*. (7 arts. Nr. 3. Ed. by Fernando Puma.) Indian Hills, Col., The Falcon's Wing Press, 1955, p. 58, 59.
- Rothenstein, John.** *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 36.
- Salles, Georges A.** *Paroles pronocées devant le cercueil de Brancusi dans l'église roumaine...* v. bibliogr. 59, p. 3.
- Salmon, André**, v. bibliogr. 75, p. [41].
- 104a. **San Lazzaro, Gualtieri di.** *Brancusi*, („XX Siècle“. NS 1957, Nr. 9). Paris 1957, p. 86/87. Cu 2 reprod.
- Necrolog.**
- Sandburg, Carl**, v. bibliogr. 75, p. [39].
105. **Schiff, Gert.** *Das Atelier Brancusis*. („Die Weltwoche“. 24. Jahrig., Nr. 1157.) Zürich, 13.1.1956. p. 15. Cu 1 reprod.
- Schmidt, Georg.** *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 46.

106. Sedlmayr, Hans. *Die Revolution der modernen Kunst*. (Rowohlts deutsche Enzyklopädie, 1). Hamburg, Rowohlt, 1955, p. 49, 131. Cu 1 reprod.
107. Seiwert, Franz W. *Constantin Brancusi der Bildhauer*. (a bis z... 1929, Nr. 2.) Köln, 1929, p. 5—7. Ilustrat.
108. Seiwert, Franz W. *Kunstform — Zweckform*. (a bis z... 1931, Nr. 18.) Köln, 1931, p. 69. Ilustrat.
109. Seuphor, Michel. *L'art abstrait ; ses origines, ses premiers maîtres*. Paris, Maeght, 1949, p. 69, 77—81, 182, 282. Cu 4 reprod.
La croix de Mondrian et l'ovoïde de Brancusi, signes essentiels, formes primaires qui introduisent dans une ère nouvelle des arts. Des os qu'on rongera longtemps. Les jeunes, de plus en plus, iront s'y faire les dents. Et la moelle y est aussi !“ p. 81.
 „Crucea lui Mondrian și ovoidul lui Brâncuși, semne esențiale, forme primare, care introduc într-o nouă eră a artelor. Oase care vor fi roase multă vreme ; tinerii își vor forma tot mai frecvent, în acest mod, dinții. Și tot aici se află și măduva !“
 Conține 4 aforisme de Brâncuși, p. 182.
110. Soby, James Thrall. *Constantin Brancusi ; exhibition at Guggenheim* („Saturday Review“. 3.12.1955.) p. 50/51. Cu 2 reprod.
 Stoll, Robert Th. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 36.
111. Sweeney, James Johnson. *The Brancusi touch*.
 The importance of texture in Brancusi's sculpture exhibited at the Guggenheim Museum („Art News“, November 1955.) New York 1955, p. 22—25. Cu 1 portret și 8 reprod.
 Sweeney, James Johnson. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 97/98.
112. Trier, Eduard. *Moderne Plastik : von Auguste Rodin bis Marino Marini*. Frankfurt a.M., Büchergilde Gutenberg, 1955, p. 60 și 61. Cu 2 reprod.
113. Valentiner, Wilhelm R. *Origins of modern sculpture*, New York, Wittenborn, 1946, p. 13, 14, 140, 145—147, 171, 176. Cu 4 reprod.
 Vallier, Dora. *Vendredi 4 mai 1956 chez Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 24—28.
 Venturi, Lionello. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 97.
 Villon, Jacques. *Hommage à Brancusi*, v. bibliogr. 126, p. 82.
 Vinea, I., v. bibliogr. 24, p. 2.

114. „XXe Siècle“, Année II, No. 1. Paris, 1939.
Număr special „Sculpture“. Cu 7 reprod. de
Brâncuși, dintre care 4 consacrate lucrărilor lui
Brâncuși din Grădina publică de la Tg. Jiu.

115. Vitrac, Roger. *Constantin Brâncuși...* („Cahiers
d'Art“, 1926, Nr. 8/9.) Paris, 1929 p. 382—396.
Cu 15 reprod. La p. 382. *Quelques propos de
Brancusi.*

Vitrac, Roger, v. bibliogr. 31, vol. I, p. 196—198.

Vogt, Adolf G. *Brancusis Polituren*, v. bibliogr.
129.

116. Vollmer, Hans. *Allgemeines Lexikon der bilden-
den Künstler des XX. Jahrhunderts.* vol. I
(A—D). Leipzig, Verlag Seemann, 1953, p. 295/
296. Cu bibliografie.

Watson, Forbes, v. bibliogr. 75, p. [41].

Wehrli, René. *Erinnerungen an einen Besuch*,
1951, v. bibliogr. 129.

117. Westheim, Paul. *Bildhauer in Frankreich.* („Das
Kunstblatt.“ 6. Jahrg.. Nr. 2.) Potsdam 1922
p. 53—56. Cu 3 reprod.

„...În el acționează un impuls hotărît către mo-
numentalitate... unele din configurările lui par
a fi concepute ca părți ale unei arhitecturi ima-
ginare, pe care timpul nu a putut-o zămisli. Ca
torso al unei astfel de construcții, niciodată în-
cepută, ne putem imagina o „cariatidă“, în care
trăiesc amintiri ale trecutului bizantin al țării
sale; conexiunea dintre tendința structivă și cea
sculpturală ne amintește oarecum de concizia
stupelor și porților din Barhut sau Sanchi.
Ne-am putea imagina cum el însuși s-ar con-
sidera într-o bună zi constructor și ar începe
prin a modela monumente gigantice... Dacă la
Hera din Samos se vorbea despre o genială con-
strucție din forme sferice, conice și cilindrice,
aici percepția plastică și psihică pare generată
de o altă formă ancestrală: ovoidul, forma Mu-
zei adormite. În fața acestui cap trebuie să ne
gîndim la Lehmbruck, care, așa cum trebuie să
acceptăm acum, îi datorează lui Brâncuși multe
impulsuri hotărîtoare. Am văzut fotografiile
unei mari statui brâncușiene din anii 1908 și
1909 (*Rugăciunea*) pe care Lehmbruck a cunos-
cut-o și care, alături de sculptura gotică timpu-
rii sale creații — *die Kniende*.

Westheim, Paul, v. bibliogr. 75, p. [41]. (traducere
engleză din bibliogr. 117).

118. Wilenski, R. H. *The modern mouvement in art.*
Londra, Faber and Faber, 1945, p. 37, 144, 192.

119. Williams, W. C. *Brancusi; first major retrospective exhibition at the Solomon R. Guggenheim Museum*. („The Arts”. 1955, Nr. 30.) New York, Noiembrie 1955. Cu 11 reprod.

Wilson, Angus, v. bibliogr. 75, p. [44].

He has been making these “Birds”, they say, for years, again and again — the one I saw was a slender shape of the purest form a thread where it joined its diminished pedestal — yet, as Mr. Ezra Jound remarks, though they appear identical in reproduction, there is perhaps six months’ work and twenty years’ knowledge between one model and another. It is an attempt, he says, to solve the “maddening difficult problem of getting all the forms into one form”, and Brancusi, with characteristic indifference, disarms any critics by asking them to wait until he is in the churchyard before they discuss esthetics with him.» (Citat din „New York Times”).

(„Am auzit spunându-se că el lucrează continuu la aceste Păsări de ani de zile, — cea pe care am văzut-o era o alcătuire zveltă de cea mai pură formă, aproape un fir în punctul de impact cu pedestalu subțiat; și totuși, așa cum remarcă dl. Ezra Pound, deși în reproducere apar identice, există probabil o muncă de șase luni și o acumulare de cunoștințe de douăzeci de ani între un model și altul. Este o încercare, spune el, de a rezolva «înnebunitor de dificila problemă a integrării tuturor formelor într-o singură formă», iar Brâncuși, cu indiferența-i caracteristică, dezarmează pe oricare dintre critici rugându-i să aștepte pînă ce va fi în cimitir ca să discute estetică cu el”).

120. Yverdon. *Hôtel de ville. Sept pionniers de la sculpture moderne: Arp, Brancusi, Chauvin, Duchamp-Villon, Gonzáles Laurens, Pevsner*, 18 juillet au 28 septembre 1954.

Catalog ilustrat cu articole de S. Fumet, C. Goldscheider, Roberto Gonzáles, Marguerite Hagenbach, A. Pevsner, H. P. Roché, Michel Seuphor. Texte asupra lui Brâncuși de H. P. Roché și M. Seuphor, p. 20, 21. Această expoziție, lărgită, a fost itinerată apoi la Kunsthaus — Zürich, v. bibliogr. 128.

121. Zahar, Marcel. *In Brancusi's studio*. („The Studio”, 119) Londra, Februarie 1940, p. 67.

122. Zahn, Leopold. *Kleine Geschichte der modernen Kunst*. (Ullstein Buch 92.) Frankfurt a.M., Ullstein Taschenbücher Verlag, 1956, p. 119, 136. 161

123. Zervos, Christian. *Notes sur la sculpture contemporaine à propos de la récente exposition de sculpture (Galerie Georges Bernheim).* („Cahiers d'Art.“ 1929, Nr. 10.) Paris 1929, p. 465/466. Cu 1 reprod. a expoziției lui Brâncuși. Din lucrări era expusă *Păsăruica*. Mai figurau și lucrări de Despiau, Gargallo, Maillol etc.

124. Zervos, Christian. *Réflexions sur Brancusi. A propos de son exposition à la Galerie Brummer de New York.* („Cahiers d'Art.“ 1934, Nr. 1/4.) Paris 1934, p. 80—83. Cu 3 reprod.

125. Zervos, Christian. *Histoire de l'art contemporain.* Paris, Ed. Cahiers d'Art, 1938, p. 321—328. Cu 9 reprod. La p. 323 Aforisme de Brâncuși.

126. Zervos, Christian. *Constantin Brancusi: sculptures, peintures, fresques, dessins.* Paris, Ed. Cahiers d'Art, 1957, 4°. 104 p. Cu 89 reprod.

Textele și reproducerile apăruseră mai întâi, aproape la fel, în revista „Cahiers d'Art“, anul 30, 1956.

Acest volum conține o introducere de Ch. Zervos (p. 9—22), *Hommages* (p. 24—102), *Propos de Brancusi* (p. 103), o biografie și o bibliografie (p. 104).

Textele din *Hommages* aparțin următorilor autori: U. Apollonio, G. C. Argan, J. Arp, P. G. Bruguère, Calder, L. Degand, G. Duthuit, P. Fierens, C. Giedion-Welcker, W. Grohmann, Peggy Guggenheim, W. Haftmann, Etienne Hajdu, Valentine Hugo, H. L. C. Jaffé, G. Marchiori, H. Read, G. Richier, F. Roh, J. Rothenstein, G. Schmidt, R. Stoll, J. J. Sweeney, D. Vallier, L. Venturi, J. Villon.

127. Zorach, William. *The sculpture of Constantin Brancusi.* („The Arts.“ 9. 3. 1926.) New York 1926. P. 143—150. Ilustrat.

128. Zürich. Kunsthaus. *Begründer der modernen Plastik: Arp, Brancusi, Chauvin, Duchamp-Villon, Gonzáles, Laurens, Lipchitz, Pevsner,* 27, Noiembrie până la sfârșitul lui decembrie 1954. Zürich, 1954.

Catalog ilustrat al expoziției. Conține *Außerungen der Künstler* (p. 5—10) și bogate note biografice de Hans Bolliger, p. 11—27. — Texte de Brâncuși p. 5—6 (text despre Rodin și aforisme), biografie p. 12—13, bibliografie p. 21—22.

Zürich. Kunsthaus, v. bibliogr. 22, p. 14/15.

129. Zum Gedenken an Constantin Brancusi. („Neue Zürcher Zeitung“. Literatur und Kunst. Sonntagsausgabe Nr. 1001, 1003.) Zürich, 7, 4, 1957. Cu 2 reprod.

Număr consacrat memoriei lui Brâncuși. Cu articolele următoare: Carola Giedion-Welcker *Naturverkörperung und Symbolik bei C. Brâncusi* Heinz Keller, *Brancusi — ein Klassiker unserer Zeit*, Armin Kesser, *Erfahrungen mit Brancusi*, A. G. Vogt, *Brancusis Polituren*, René Wehrli, *Erinnerungen an einen Besuch*, 1951.



TABEL CRONOLOGIC AL SCULPTURILOR LUI BRÂNCUȘI

- 1902 *Ecorșeul*, fig. 128
 1905/06 *Cap de băiat*,
 fig. 22
 1906 *Muza adormită*,
 fig. 26
 1909/1910, *Muza adormită*, fig. 27
 1909—1926, *Muza adormită*, fig. 28
 Circa 1906 *Cap de copil*,
 fig. 31
 1906 *Supliciul*, fig. 36
 1907 *Rugăciunea*, fig. 18
 1907/08 *Cap de fată*, fig. 24
 Circa 1908 *Figură arhaică*,
 fig. 19
 1908 *Cumințenia pământului*, fig. 20, 21
 1908 *Cap de fată*, fig. 23
 1908 *Cap de femeie*, fig. 25
 1908 *Sărutul*, fig. 53—56
 1910 *Narcis*, fig. 37, 38
 1913, *Narcis*, *Fântâna lui Narcis*, fig. 17
 1911 *Prometeu*, fig. 29
 1912 *Măiastra*, fig. 73, 74,
 132a, 140
 1912, *Pasăre*, fig. 132b
 1915, *Pasăre*, fig. 75
 1921, *Pasăre galbenă*,
 fig. 132c, 141a
 1922, *Pasăre*, fig. 132d
 1925, *Pasăre*, fig. 76,
 133a, b
 1926, *Pasăre în văzduh*,
 fig. 139
 1933—1937, *Pasăre neagră*, fig. 77, 133c
 1940, *Pasăre*, fig. 78—80,
 133d
 1913 *Domnișoara Pogany*,
 fig. 40, 42
 1919, *Domnișoara Pogany*, fig. 44
 1920, *Domnișoara Pogany*, fig. 46
 1931, *Domnișoara Pogany*, fig. 45
 1914 *Trei pinguini*,
 fig. 57, 141a
 1914 *Fiul risipitor*,
 fig. 90, 91
 1914—1923 *Vrăjitoarea*,
 fig. 94—96
 1915 *Nou-născutul*, fig. 31,
 32

- 1915 *Cariatidă*, fig. 114
 1915 *Portret*, fig. 115
 1915—1918 *Himeră*,
 fig. 92, 93
 1916—1920 *Coloana fără*
 sfârșit, fig. 107
 1937, *Coloana fără sfîr-*
 șit, *Tîrgu-Jiu*, fig. 110
 1917 *Adam*, fig. 98
 1917—1921, *Adam și*
 Eva, fig. 100
Eva, fig. 99
 1918 *Tors de femeie*,
 fig. 47, 48
 1918 *Prințesa X*, fig. 59,
 60, 62
 1918—1928 *Pește*, fig. 83
 1926, *Pește*, fig. 81, 82
 1920 *Primul pas*, fig. 97
 1920 *Plantă exotică*,
 fig. 101
 1922 *Tors de fată*, fig. 49
 1922 *Căpetenia*, fig. 102
 1922 *Tors de băiat*, fig. 51
 1925, *Tors de băiat*
 fig. 52
 1923 *Socrate*, fig. 103, 104
 1923 *Leda*, fig. 66, 67
 1924, *Leda*, fig. 64, 65
 1924 *Negresa albă*, fig. 34
 1926, *Negresa blondă*,
 fig. 35
 1924 *Începutul lumii*,
 fig. 33, 141b
 1924 *Cocoșul*, fig. 85
 1941, *Cocoșul*, fig. 86, 87
 1925 *Păsăruica*, fig. 50
 1925 *Tînără sofisticată*,
 fig. 69
 Circa 1928. *Tînără so-*
 fisticată, fig. 68
 1933—1937 *Machetă pentru*
 Templul Eliberării,
 fig. 112
 1935(?) *Timiditate*, fig. 113
 1936 *Miracolul*, fig. 70, 72
 1943, *Foca*, fig. 71
 1937 *Spiritul lui Buddha*¹,
 fig. 106
 1937 *Masa tăcerii și scaune,*
 Poarta Sărutului, Gră-
 dina publică din Tg.
 Jiu, fig. 108, 108
 1937, *Poarta sărutului*,
 fig. 111
 1941—1943 *Țestoasa*,
 fig. 88
 1943/1944, *Țestoasa*
 zburătoare, fig. 89

1. Ulterior, Brâncuși a intitulat această piesă *Regele regilor*.

TABLA DE MATERII

<i>Carola Giedion-Welcker, o conștiință critică ne- dezmințită de Olga Bușneag</i>	5
<i>Prefață</i>	19
<i>Introducere</i>	22
Influențe și drumuri proprii. Rodin. Afinități spirituale	23
Fundal spiritual	35
Orient-Occident. Sculptorul, țăran și filosof în mediul parizian	38
Opera. Metode de lucru concentrice și rezonanțe elementare	43
De la material la forma artistică. Dinamica spațială	50
Desen și pictură	55
Devenirea formală a imaginii naturii animate	57
Animalul — întrupare a naturii și simbol	61
Sculptura în lemn. Schimbarea tehnicii și a materialului face posibil jocul fantastic cu forma deschisă	69
Unde ar trebui plasate operele lui Brâncuși?	75
Rolul și forma soclului	78
Mit și contemporaneitate	83
<i>Documente :</i>	
Introducere	88
Mozaicul vieții. Evenimente și reflecții	88
Metamorfoză, mistificare și iluzie	90
„Je n'ai cherché pendant toute ma vie que l'essence du vol. Le vol, quel bonheur !” (Brâncuși)	99
166 Miracolul cotidian	101

Strigătul de moarte al unei broaște	104
„Există în toate lucrurile o măsură, un adevăr ultim“ (Brâncuși)	105
False supoziții asupra unui „individualist“ care-și are stilul său de viață	107
Folclor și universalism	110
<i>Înmormântarea lui Brâncuși</i> de H. P. Roché	115
Procesul intentat autorităților vamale din New York	118
Texte de Brâncuși	127
<i>Păsărea sfântă</i> de Lucian Blaga	132
<i>Coloana fără sfârșit</i> de Jean Arp	133
Biografie de Hans Bolliger	135
<i>Bibliografie</i> de Hans Bolliger	142
Tabel cronologic al sculpturilor lui Brâncuși	164

BIBLIOTECA DE ARTĂ

300

CATALOG

1

Henri Perruchot
VIAȚA LUI MANET
(LA VIE DE MANET)
Traducere de Irina Fortunescu

2

Henri Perruchot
VIAȚA LUI CÉZANNE
(LA VIE DE CÉZANNE)
Traducere de Sergiu Dan

3

Henri Perruchot
VIAȚA LUI VAN GOGH
(LA VIE DE VAN GOGH)
Traducere de Sabina Drăgoi-Osman

4

Henri Perruchot
VIAȚA LUI
TOULOUSE – LAUTREC
(LA VIE DE TOULOUSE-
LAUTREC)
Traducere de Rodica Lipatti

5

Elena Vianu
DELACROIX

6

George Opreșcu
THÉODORE GÉRICAUT,
Ediția a II-a

7

Auguste Rodin
ARTA
(L'ART)
Traducere de Andreea Dobrescu-Warodin

8–10

Giorgio Vasari
VIEȚILE PICTORILOR, SCULP-
TORILOR ȘI ARHITECȚILOR
CELEBRI
(LE VITE DE PIU ECCELLENTI
PITTORI, SCULTORI ED AR-
CHITETTI)
3 vol.
Traducere de Ștefan Crudu

11

Antonina Vallentin
PABLO PICASSO
(PABLO PICASSO)
Traducere de Pericle Marti-
nescu

12

Henri Perruchot
VIAȚA LUI GAUGUIN
(LA VIE DE GAUGUIN)
Traducere de Mircea Ivă-
nescu

13

Henri Perruchot
VIAȚA LUI SEURAT
(LA VIE DE SEURAT)
Traducere de Irina Mavrodin

14-15

Antonina Vallentin
LEONARDO DA VINCI
(LEONARDO DA VINCI)
2 vol.
Traducere de Constantin Țoiu

16

André Salmon
VIAȚA PASIONATĂ A LUI
MODIGLIANI
(LA VIE PASSIONNÉE DE
MODIGLIANI)
Traducere de Sabina Dră-
goi-Osman și Marina Mari-
nescu

17-18

VIAȚA LUI BENVENUTO CEL-
LINI SCRISĂ DE EL ÎNSUȘI
(LA VITA DI BENVENUTO
CELLINI SCRITTA DA LUI
MEDESIMO)
2 vol.
Traducere de Ștefan Crudu

19

Roger Avermaete
REMBRANDT ȘI EPOCA SA
(REMBRANDT ET SON
TEMPS)
Traducere de
170 Paul B. Marian

20

Eugène Fromentin
MAESTRI DE ODINIOARĂ
(LES MAÎTRES D'AUTREFOIS)
Traducere și prefață de
Modest Morariu

21

Juan Eduardo Cirlot
PICTURA CONTEMPORANĂ
(LA PINTURA
CONTEMPORANEA)
Traducere de Irina Runcan
Prefață de Dan Grigorescu

22-23

Fred Bérence
RENAȘTEREA ITALIANĂ
(LA RENAISSANCE
ITALIENNE)
2 vol.
Traducere de Maria Carpov
Cuvînt înainte de Ion Pascadi

24

Ambroise Vollard
AMINTIRILE UNUI
NEGUSTOR DE TABLOURI
(LES SOUVENIRS D'UN
MARCHAND DE TABLEAUX)
Traducere de Ileana Vulpescu

25

Jacques Lassaigue
PICTORI PE CARE I-AM
CUNOSCUȚ
(LES PEINTRES - JE LES
VOIS)

26-27

Lion Feuchtwanger
GOYA
(GOYA)
2 vol.
Traducere de V. Beneș
Prefață de Vasile Florea

28

Frank Arnau
ARTA FALSIFICATORILOR,
FALSIFICATORII ARTEI
(KUNST DER FÄLSCHER –
FÄLSCHER DER KUNST)
Traducere de Gheorghe
Székely

29

Felix Timmermans
VIAȚA PASIONATĂ A LUI
BRUEGEL
(LA VIE PASSIONNÉE DE
PIETER BRUEGEL)
Traducere de Florin Chiri-
țescu

0

Peter Paul Rubens
PICTOR ȘI DIPLOMAT
(Scrisori)
(THE LETTERS OF PETER
PAUL RUBENS)
Traducere de Paul B. Marian

31

Saint-Paulien
VELÁZQUEZ ȘI TIMPUL LUI
(VELASQUEZ ET SON
TEMPS)
Traducere de Yvonne
Alexandrescu-Ciomîrtan

32

André Malraux
SATURN. ESEU DESPRE
GOYA
(SATURNE. ESSAI SUR
GOYA)

33

Camille Mauclair
SECRETUL LUI WATTEAU
(LE SECRET DE WATTEAU)
Traducere de Horia Vasilescu

34–35

Van Gogh
SCRISORI
(VERZAMELDE BRIEVEN
VAN VINCENT VAN GOGH)
2 vol.
Traducere de Em. Serghie

36

Francis Carco
UTRILLO
(UTRILLO)
Traducere de Dumitru Dancu

37

Gilbert Guilleminault
BLESTEMAȚII. DE LA
CÉZANNE LA UTRILLO
(LE ROMAN VRAI DES
ARTISTES – LES MAUDITS)
Traducere de Pavel Popescu

38

Henri Perruchot
VIAȚA LUI RENOIR
(LA VIE DE RENOIR)
Traducere de Victor Felea

39

Francis Carco
PRIETENUL PICTORILOR
(L'AMI DES PEINTRES)
Traducere de Șerban Foarță

40

Germain Bazin
CLASIC, BAROC ȘI
ROCOCO
(BAROQUE AND ROCOCO)
Traducere de Constanța
Tănăsescu

41

Marcel Brion
ARTA FANTASTICĂ
(ART FANTASTIQUE)
Traducere și postfață
de Modest Morariu

42-43

Irving Stone
AGONIE ȘI EXTAZ
(AGONY AND ECSTASY)
2 vol.
Traducere de
Geo Dumitrescu
și Liana Dobrescu
Cuvînt înainte
de Dan Grigorescu

44

Romain Rolland
VIAȚA LUI MICHELANGELO
(LA VIE DE MICHEL-ANGE)
Traducere de C. D. Zeletin

45

Roger Avermaete
DESPRE GUST ȘI CULOARE
(VARIATIONS SUR LES
GOÛTS ET LES COULEURS)
Traducere de Paul B. Marian

46-49

Vito Pandolfi
ISTORIA TEATRULUI
UNIVERSAL
(STORIA UNIVERSALE DEL
TEATRO DRAMMATICO)
4 vol.
Traducere de Lia Busulo-
ceanu și Oana Busuloceanu
Prefață de Ovidiu Drimba

50

Herbert Frank
LA INCEPUT A FOST
SCANDALUL
(DIE DAS „NEUE“ NICHT
FURCHTEN-MANAGER DER
KUNST)
172 Traducere de Nicolae Reiter

51-52

Al. Alexianu
MODE ȘI VEȘMINTE DIN
TRECUT, 2 vol.

53

Bernard Berenson
PICTORI ITALIENI AI
RENAȘTERII
(ITALIAN PAINTERS OF THE
RENAISSANCE)
Traducere de Theodor Enescu

54

André Lhote
SĂ VORBIM DESPRE PIC-
TURĂ
(PARLONS PEINTURE)
Traducere și cuvînt înainte
de Dumitru Dancu

55

Somerset W. Maugham
LUNA ȘI DOI BANI JUMATE
(THE MOON AND SIX-
PENCE)
Ediția a II-a
Traducere de Elisabeta Ma-
rian
Prefață de Petru Comarnescu

56

C. Arthaud, F. H. Stevens,
F. Cali
ARTA CONCHISTADORILOR
(L'ART DES CONQUISTADO-
RES)
Traducere de Marcel Petrișor
Cuvînt înainte de Grigore
Arbore

57

Bernard-Philippe Groslier
TEMPLELE DIN ANGKOR
(LES TEMPLES D'ANGKOR)
Traducere de Sorin Mărcu-
lescu

58

Luigi Ugolini
LORENZO MAGNIFICUL
(LORENZO IL MAGNIFICO)
Traducere de Adriana Lăzărescu
Prefață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga

59-60

Jean Cassou
PANORAMA ARTELOR PLASTICE CONTEMPORANE
(PANORAMA DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS)
2 vol.
Prefață de Titus Mocanu

61

Eugenio d'Ors
TREI ORE ÎN MUZEUL PRADO. BAROCUL
(TRES HORAS EN EL MUSEO DEL PRADO. LO BARROCO)
Traducere și prefață de Irina Runcan

62

Winfried Löschburg
RĂPIREA GIOCONDEI
(DER RAUB DER MONALISA)
Traducere și prefață de Gabriela Dolgu

63

Paul Cézanne
CORESPONDENȚĂ
(CORRESPONDANCE)
Traducere de Andreea Dobrescu-Warodin

64

Felix Timmermans
VIAȚA PASIONATĂ A LUI

ADRIAEN BROUWER
(ADRIAEN BROUWER)
Traducere de Sofia Marian

65

Petru Comarnescu
CONFLUENȚE ALE ARTEI
UNIVERSALE

66

Carola Giedion-Welcker
PAUL KLEE
(PAUL KLEE IN SELBSTZEUGNISSEN UND BILDDOKUMENTEN)
Traducere de Olga Bușneag și Rudolf Geib
Prefață de Andrei Pleșu

67

Lina Putelli
TIȚIAN
(TIZIANO VECELLIO DA CADOR)
Traducere și cuvânt introductiv de George Lăzărescu

68

Henri Focillon
MAESTRII STAMPEI
(LES MAÎTRES DE L'ESTAMPE)
Traducere de Mihail Stănescu
Cuvânt înainte de Geta Brătescu

69

Marcel Brion
ARTA ABSTRACTĂ
(ART ABSTRAIT)
Traducere de Florin Chirițescu
Prefață de Balcica Măciucă 173

70

S. N. Behrman
DUVEEN ȘI MILIONARIII
(DUVEEN)
Traducere de Ana Oțel
Prefață de Grigore Arbore

71-72

Etienne Drioton,
Pierre du Bourguet
ARTA FARAONILOR,
(LES PHARAONS À LA CON-
QUETE DE L'ART)
2 vol.
Traducere de Irina Mavrodin
Prefață de Radu Florescu

73

PICTORI DESPRE PICTURĂ
(PAINTERS ON PAINTING)
(Texte alese și adnotate de
Eric Protter)
Traducere de Ștefan Stoe-
nescu
Prefață de Andrei Pleșu

74

Roger Avermaete
RUBENS ȘI EPOCA SA
(RUBENS ET SON TEMPS)
Traducere de Paul B. Marian
Prefață de Mihai Drișcu

75

José Ortega y Gasset
VELÁZQUEZ – GOYA
(OBRAS COMPLETAS)
(VELÁZQUEZ-GOYA)
Traducere de Dan Munteanu
Prefață de Andrei Ionescu

76

Marcel Brion
PICTURA ROMANTICĂ
174 (LA PEINTURE ROMANTIQUE)

Traducere și prefață de Mo-
dest Morariu

77

J. P. Mayoux
PICTURA ENGLEZĂ
(LA PEINTURE ANGLAISE)
Traducere de M. Mihai
Prefață de Grigore Arbore

78

Pierre Francastel
REALITATEA FIGURATIVĂ
(LA RÉALITÉ FIGURATIVE)
Traducere de Mircea Tomuș
Prefață de Ion Pascadi

79

Denise Aimée-Azam
PATIMA LUI GÉRICAULT
(LA PASSION DE
GÉRICAULT)
Traducere de Mihai Elin

80

Marie Luise Kaschnitz
ADEVĂRUL, NU VISUL
(GUSTAVE COURBET)
Traducere și cuvînt înainte
de Victor H. Adrian

81

Irving Stone
BUCURIA VIETII
(LUST FOR LIFE)
Traducere de Geo Dumitrescu și Liana Dobrescu
Prefață de Titus Mihali

82

Pierre Courthion
CURENTE ȘI TENDINȚE ÎN
ARTA SECOLULUI XX
(L'ART INDÉPENDANT)
Traducere de Maria Carpov
Prefață de Mircea Deac

83

Ivar Lissner
CULTURI ENIGMATICE
(RÄTSELHAFTE KULTUREN)
Traducere și cuvânt înainte
de Victor H. Adrian

84

Charles de Tolnay
MICHELANGELO
(MICHEL-ANGE)
Traducere de Constanța Tă-
năsescu
Prefață de C. D. Zeletin

85

Jacques Lassaigne
PICTORI PE CARE I-AM CU-
NOSCUȚ
(LES PEINTRES – JE LES
VOIS)
Ediția a II-a

86

Al. Alexianu
ACEST EV MEDIU ROMĂ-
NESC
Insemnări de iconografie și
artă veche pămînteană

87

Neri Pozza
PROCES PENTRU EREZIE
(PROCESSO PER EREZIA)
Traducere de Eugen B. Ma-
rian
Prefață de Angela Ioan

88

Edgar Papu
INTRE ALPI ȘI MAREA NOR-
DULUI
Eseu asupra artei germane

89

Vasile Florea
PICTURA RUSĂ

90

Eugène Fromentin
MAESTRI DE ODINIOARĂ
(LES MAÎTRES D'AUTRE-
FOIS)
Ediția a II-a
Traducere, prefață și note de
Modest Morariu

91

Dan Grigorescu
TREI PICTORI DE LA 1848
Ediția a II-a revăzută și
adăugită

92

Remo Branca
RAFAEL
(RAFAELLO)
Traducere de Eugen Cos-
tescu
Prefață de Vasile Florea

93

Galienne și Pierre Francastel
PORTRETUL
(LE PORTRAIT)
Traducere și prefață de Mar-
cel Petrișor

94

Dan Grigorescu
ARTA AMERICANĂ

95

Marcel Zahar
ARTA TIMPULUI NOSTRU
(L'ART DE NOTRE TEMPS :
BILAN)
Traducere de Rodica Savopol 175

96

Henri Rheims
VIAȚĂ DE ARTIST
(LA VIE D'ARTISTE)
Traducere de Elis Bușneag
Prefață de Grigore Arbore

97

Pierre Leprohon
VINCENT VAN GOGH
(VINCENT VAN GOGH)
Traducere de Mihai Murgu
Prefață de Andrei Pleșu

98

Hella Haasse
MISTERUL BOMARZO
(DE TUINEN VAN BO-
MARZO)
Traducere de H. R. Radian
Prefață de Ion Frunzetti

99

Germain Bazin
ISTORIA AVANGARDEI ÎN
PICTURĂ
(HISTOIRE DE L'AVANT-
GARDE EN PEINTURE)
Traducere de Alexandru Că-
linescu
Prefață de Cristina
Anastasiu

100

Sidney Geist
BRÂNCUȘI
(BRANCUSI, A STUDY OF
SCULPTURE)
Traducere și prefață de An-
drei Brezianu

101

Jean Gimpel
176 DESPRE ARTĂ ȘI ARTIȘTI

(CONTRE L'ART ET LES AR-
TISTES)

Traducere de Pavel Popescu
Prefață de Titus Mocanu

102

Jan Burian
Bohumila Mouchova
MISTERIOȘII ETRUSCI
(ZAHADNÍ ETRUSKOVE)
Traducere de Jean Grossu
Prefață de Radu Florescu

103

E.H. Gombrich
ARTĂ ȘI ILUZIE
(ART AND ILUSION)
Traducere de D. MAZILU
Prefață de Balcica Măciucă

104

Marcel Brion
REMBRANDT
(REMBRANDT)
Traducere de Rodica și Leon
Baconsky
Cuvînt înainte de Marius Tă-
taru

105

Renate Krüger
DANSUL DE LA AVIGNON
(DER TANZ VON AVIGNON.
EIN HOLBEIN-ROMAN)
Traducere de Dumitru Ma-
rian

106

Philippe Minguet
ESTETICA ROCOCOULUI
(ESTHÉTIQUE DU ROCOCO)
Traducere de Smaranda
Roșu și Grigore Arbore
Prefață de Grigore Arbore

107

Gustav René Hocke
LUMEA CA LABIRINT
(DIE WELT ALS LABYRINTH)
Traducere de Victor H.
Adrian
Prefață de Nicolae Balotă
Postfață de Andrei Pleșu

108–109

Henri Focillon
ARTA OCCIDENTULUI
(ART D'OCCIDENT)
2 vol.
Traducere de Irina Ionescu
Prefață de Viorica Guy Ma-
rica

110

Jean Grenier
ARTA ȘI PROBLEMELE EI
(L'ART ET SES PROBLÈMES)
Traducere și cuvânt înainte
de Modest Morariu

111

André Lhote
DE LA PALETĂ LA MASA DE
SCRIS
(DE LA PALETTE À L'ÉCRI-
TOIRE)
Traducere și cuvânt înainte
de Adina Nanu

112

Aleksander Wojciechowski
ARTA PEISAJULUI
(Z DZIEJÓW MALASTWA
PEJZAZOWEGO OD RENE-
SANSU DO POZATKÓW
XX WIEKU)
Traducere de Anca Irina
Ionescu

113–114

Gerhard W. Menzel
PIETER BRUEGEL NĂZDRĂ-
VANUL
(PIETER DER DROLLIGE,
ROMAN UM BRUEGEL, DEN
BAUERNMALER)
2 vol.
Traducere de Nicolae Reiter

115–116

Wilhelm von Bode
MAESTRII PICTURII OLAN-
DEZE ȘI FLAMANDE
(DIE MEISTER DER HOLÄND-
ISCHEN UND FLÄMISCHEN
MALERSCHULEN)
2 vol.
Traducere de Eugen Filotti
Cuvânt înainte de Grigore
Popa

117

Edgar Papu
ARTA ȘI UMANUL

118

V. N. Lazarev
TEOFAN GRECUL ȘI ȘCOALA
SA
(TEOFAN GREK I EGO
ŠKOLA)
Traducere și cuvânt înainte
de Vasile Florea

119

D. Sarabianov
PICTORI RUȘI MODERNI
(RUSSKAIA JIVOPISI KONȚA
1900-h – NACELA 1910-h
GODOV)
Traducere de Vasilica Beldie
și Titus Mihali
Prefață de Vasile Florea

120

Georges Charbonnier
MONOLOGUL PICTORULUI
(LE MONOLOGUE DU PEINTRE)

Traducere de Silvia Kerim
și Ruxandra Nădejde-Garoteanu

121–122

John Rewald
ISTORIA IMPRESIONISMULUI
(THE HISTORY OF IMPRESSIONISM)

2 vol.

Traducere de Irina Mavrodin

123

Arnold Gehlen
IMAGINI ALE TIMPULUI
(ZEITBILDER)

Traducere de Bucur Stănescu

Prefață de Titus Mocanu

124

Lajos Németh
CSONTVARY
(CSONTVARY)

Traducere de Emeric Deutsch
Prefață de Viorica Guy Marica

125

Gaëtan Picon
LINIILE MÎINII
(LES LIGNES DE LA MAIN)

Traducere de Tea Preda

126

Abraham Moles
178 ARTĂ ȘI ORDINATOR

(ART ET ORDINATEUR)

Traducere de Claudia Dumitriu și Ion Pascadi

Prefață de Ion Pascadi

127

Giulio Carlo Argan
DE LA BRAMANTE LA CANOVA

(STUDI E NOTE)

Traducere de George Lăzărescu

Prefață de Andrei Pleșu

128–129

Paolo Santarcangeli
CARTEA LABIRINTURILOR,
(IL LIBRO DEI LABIRINTI)

2 vol.

Traducere de Crișan Toescu

Prefață de Grigore Arbore

130

Tibor Bodrogi
ARTA INDONEZIEI ȘI A
INSULELOR DIN SUD-ESTUL
ASIATIC
(L'ART DE L'INDONÉSIE)

Traducere de Pavel Popescu

131

Francisco de Hollanda
DIALOGURI ROMANE CU
MICHELANGELO
(DIALOGHI ROMANI CON
MICHELANGELO)

Traducere și prefață de Victor Ieronim Stoichiță

132

Dumitru Dancu
SUZANNE VALADON

133

Hans H. Pars
 VIAȚA AVENTUROASĂ
 A OPERELOR DE ARTĂ
 (NOCH LEUCHTEN DIE BIL-
 DER)
 Traducere de Gheorghe Székely

134

Eugen Schileru
 PRELUDII CRITICE
 Antologie și cuvânt înainte
 de Andrei Pleșu

135

Erwin Panofsky
 RENAȘTERE ȘI RENAȘTERI
 ÎN ARTA OCCIDENTULUI
 (RENAISSANCE AND
 RENASCENCES IN WESTERN
 ART)
 Traducere de Sorin Mărculescu
 Prefață de Grigore Popa

136

Dmitri S. Lihaciov
 PRERENAȘTEREA RUSĂ
 (DIE RUSSISCHE FRÜHRE-
 NAISSANCE)
 Traducere de Corneliu Golopenția
 Prefață și bibliografie de
 Dan Zamfirescu

137

Diego Valeri
 GHIDUL SENTIMENTAL AL
 VENEȚIEI
 (GUIDA SENTIMENTALE DI
 VENEZIA)
 Traducere, prefață și note
 de Alexandra Bărcăcilă.
 Cuvânt înainte pentru ediția
 română de Diego Valeri

138

Sabatino Moscati
 LUMEA FENICIENILOR
 (THE WORLD OF PHOENI-
 CIANS)
 Traducere de Adriana Lăzărescu
 Prefață de Răzvan Theodorescu

139

Paul Phillipot
 PICTURA FLAMANDĂ
 ȘI RENAȘTEREA ITALIANĂ
 (PITTURA FLAMMINGA
 E RINASCIMENTO ITALIANO)
 Traducere de Anca Giurescu
 Prefață de Vasile Drăguț

140–141

Michal Sobeski
 ARTA EXOTICĂ
 (SZTUKA EGZOTYCZNA)
 Traducere de Anca Irina Ionescu
 Prefață de Rodica Ciocan-Ivănescu

142

Francine-Claire Legrand
 ENSOR NECUNOScutUL
 (ENSOR, CET INCONNU)
 Traducere de Crina Ileana Coșoveanu

143

Jurgis Baltrusaitis
 EVUL MEDIU FANTASTIC
 (LE MOYEN ÂGE
 FANTASTIQUE)
 Traducere de Valentina Gri-gorescu
 Cuvânt înainte de Dan Gri-gorescu

144

Kazimierz Michalowski
CUM ȘI-AU CREAT GRECII
ARTA
(JAN GRECY TWORZYLI
SZTUKĘ)

Traducere de Anda și Nico-
lae Mareș
Prefață de Vasile Barbu

145

Max J. Friedländer
DE LA VAN EYCK LA
BRUEGEL
(FROM VAN EYCK TO
BRUEGEL)

Traducere de Florin Ionescu

146—147

Giovanni Pietro Bellori
VIEȚILE PICTORILOR, SCULP-
TORILOR ȘI ARHITECȚILOR
MODERNI

(LE VITE DE PITTORI, SCUL-
TORI ED ARCHITETTI MO-
DERNI)

2 vol.

Traducere și note de Oana
Busuioceanu

Prefață de Viorica Guy
Marica

148

Bajomi Lázár Endre
MONTMARTRE, MONTPAR-
NASSE, CARTIERUL LATIN
(A MONTMARTRE, A MONT-
PARNASSE, A QUARTIER LA-
TIN)

Traducere de Marga și
György Wolf

Cuvânt înainte pentru ediția
română de Bajomi Lázár En-
dre

149

J. A. Gaya Nuño
180 ISTORIA ARTEI SPANIOLE

(HISTORIA DEL ARTE
ESPAÑOL)

Traducere de Gheorghe Bala

150

Brassaï

CONVORBIRI CU PICASSO
(CONVERSATIONS AVEC PI-
CASSO)

Traducere de Radu Ionescu
și Yvonne Oardă

Prefață de Radu Ionescu

151

Sabatino Moscati
VECHILE CIVILIZAȚII SEMITE
(LE ANTICHE CIVILTÀ SE-
MITICHE)

Traducere de Eugen Cos-
tescu

152—154

Dominique Sourdel
Janine Sourdel-Thomine
CIVILIZAȚIA ISLAMULUI CLA-
SIC

(LA CIVILISATION DE
L'ISLAM CLASSIQUE)

3 vol.

Traducere de Eugen Filotti

Prefață de Aurel Decei

155—157

René Berger
DESCOPERIREA PICTURII,
(DÉCOUVERTE DE LA PEIN-
TURE)

3 vol.

Traducere de Irina Ionescu

Prefață de Constantin Chir-
culescu

158

Walter Mehring
PICTURA EXCOMUNICATĂ
(VERRUFENE MALEREI)

Traducere și cuvânt înainte
de Victor H. Adrian

159

Felix Klee
PAUL KLEE
(PAUL KLEE LEBEN UND
WERK IN AUSGEWÄHLTEN
DOKUMENTEN AUS DEN
POSTHUMEN AUFZEICHN-
UNGEN UNVERÖFFENTLI-
CHTEN BRIEFEN)

Traducere de Cristina Pe-
trescu

Prefață de Andrei Pleșu

160

Anatoli Lunaciarski
DIALOG DESPRE ARTĂ
(OB IZOBRAZITELJNOM IS-
KUSSTVE)

Traducere, antologie de texte
și prefață de Vasile Florea

161

Konrad Onasch
CIVILIZAȚIA MARELUI NOV-
GOROD
(GROSSNOWGOROD UND
DAS REICH DER HEILIGEN
SOPHIA)

Traducere de Dumitru Ma-
rian

Cuvânt înainte de Dan Zam-
firescu

162

Athena T. Spear
PĂSĂRILE LUI BRÂNCUȘI
(BRANCUSI'S BIRDS)

Traducere de Ana Olos

163–164

Jakob Rosenberg
REMBRANDT. VIAȚA ȘI
OPERA
(REMBRANDT, LIFE &
WORK)

2 vol.

Traducere de Ana Olos

165

Simon Vestdijk
A CINCEA PECETE
(HET VIJFDE ZEGEL)

Traducere de H. R. Radian

Prefață de Andrei Pleșu

166–167

Mikel Dufrenne
FENOMENOLOGIA EXPERI-
ENȚEI ESTETICE,
(PHÉNOMÉNOLOGIE DE
L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE)

2 vol.

Traducere și cuvânt înainte
de Dumitru Matei

168

John Pope-Hennessy
PORTRETUL ÎN RENAȘTERE
(THE PORTRAIT IN THE RE-
NAISSANCE)

Traducere de Alexandra Do-
brotă

169–170

Guido Morpurgo-Tagliabue
ESTETICA CONTEMPORANĂ
(ESTHÉTIQUE CONTEMPO-
RAINE)

2 vol.

Traducere de Crișan Toescu

Prefață de Titus Mocanu

171

Nicolas Poussin
SCRISORI
(LETTRES)

Traducere de Radu Berceanu

Prefață și note Petre Oprea

172–173

Charles Delvoye
ARTA BIZANTINĂ

(L'ART BYZANTIN)

2 vol.

Traducere de Florica-Eugenia
Condurachi
Prefață de Vasile Drăguț

174

Guy Isnard
UN SHERLOCK HOLMES
PRINTRE TABLOURI
(VRAI OU FAUX ? LES EN-
QUÊTES DE SHERLOCK
HOLMES DE LA PEINTURE)
Traducere de Pavel Popescu

175

Rolando Cristofanelli
JURNALUL LUI MICHELAN-
GELO CEL NEBUN
(DIARIO DI MICHELANGE-
LO IL PAZZO)
Traducere de Olga Mărcu-
lescu

176

ÉMILE ZOLA
SALOANELE MELE
(LES SALONS)
Traducere și prefață de Ale-
xandru George

177

Petre Pandrea
BRÂNCUȘI — AMINTIRI ȘI
EXEGEZE

178—180

Jean Deshayes
CIVILIZAȚIILE VECHIULUI
ORIENT
(LES CIVILISATIONS DE
L'ORIENT ANCIEN)

3 vol.

Traducere de Constanța Tă-
năsescu

182

181

Corrado Maltese
MESAJ ȘI OBIECT ARTISTIC
(SEMILOGIA DEL MESSA-
GIO OGGETTUALE)
Traducere de Anca Giurescu
Prefață de Ion Pascadi

182

Burchard Brentjes
CIVILIZAȚIA VECHE A IRA-
NULUI
(DIE IRANISCHE WELT VOR
MOHAMED)
Traducere de Petru Năvodaru
Cuvînt înainte de Răzvan
Theodorescu

183

Giulio Carlo Argan
WALTER GROPIUS ȘI BAU-
HAUS-UL
(WALTER GROPIUS E LA
BAUHAUS)
Traducere de Sanda Șora

184

Jean-Paul Crespelle
MODIGLIANI
Iubirile, prietenii, opera
(MODIGLIANI, LES FEMMES,
LES AMIS, L'OEUVRE)

185

Victor Ieronim Stoichiță
UCENICIA LUI DUCCIO
DI BUONINSEGNA

186—187

Corrado Maltese
ISTORIA ARTEI ITALIENE,
(STORIA DELL'ARTE IN
ITALIA)
2 vol.
Traducere de Florin Chiri-
țescu

188

Luigi Ugolini
ROMANUL LUI CARAVAGGIO
(IL ROMANZO DEL CARAVAGGIO)
Traducere de Adriana Lăzărescu

189

Giorgio de Chirico
MEMORII
(MEMORIE DELLA MIA VITA)
Traducere de Angela Ioan
Prefață de Grigore Arbore

190

Reynaldo Dos Santos
ISTORIA ARTEI
PORTUGHEZE
(HISTORIA DEL ARTE
PORTUGUES)
Traducere de Andrei Ionescu

191–192

Eugène Delacroix
JURNAL
(JOURNAL)
2 vol.
Traducere, antologie de texte
și cuvînt înainte de Irina
Mavrodin

193

Walter Zanini
TENDINȚELE SCULPTURII
MODERNE
(TENDENCIAS DES
ESCULTURA MODERNA)
Traducere de Roxana Eminescu
Prefață de Ion Frunzetti

194

Fernand Léger
FUNȚII ALE PICTURII
(FONCTIONS DE LA

PEINTURE)

Traducere de Alexandru
Baciu
Prefață de Dan Grigorescu

195

Henri Focillon
VIAȚA (FORMELOR
(VIE DES FORMES)
Traducere de Laura Aslan
Prefață de Dumitru Matei

196

Jan Bialostocki
O ISTORIE A TEORIILOR
DESPRE ARTĂ
(PIEC WIEKOW MYSLI O
SZTUCE)
Traducere de Anca Irina
Ionescu
Prefață de Grigore Popa

197–198

Guy Rachet
UNIVERSUL ARHEOLOGIEI
(L'UNIVERS DE
L'ARCHÉOLOGIE)
2 vol.
Traducere de Gloria Ceacalopol
și Radu Florescu
Prefață, note și indice de
Radu Florescu

199

Paul Gauguin
NOA-NOA ȘI ALTE SCRIERI
(NOA-NOA ET AUTRES
ÉCRITS)
Traducere de Suzana Mihailescu
Prefață de Viorel Harosa

200

André Malraux
CAPUL DE OBSIDIAN
(LA TÊTE D'OBSIDIENNE)
Traducere și prefață de
Modest Morariu

201

David Alfaro Siqueiros
ARTA ȘI REVOLUȚIA
(L'ART ET LA RÉVOLUTION)
Traducere de Cornelia Mi-
hăilescu
Prefață de Nestor Ignat

202

Evghenia Lvova
ARTA BULGARĂ
(ISKUSSTVO BOLGARII)
Traducere și prefață de Ion
Marina

203

Gregorio Marañon
EL GRECO ȘI TOLEDO
(EL GRECO Y TOLEDO)
Traducere de Esdra Alhasid
Cuvânt înainte de Acad. Ște-
fan Milcu
Prefață de Dumitru Matei

204–205

Udo Kultermann
ISTORIA ISTORIEI ARTEI
(GESCHICHTE DER KUNST-
GESCHICHTE)
2 vol.
Traducere de Gheorghe
Székely
Prefață de acad. Virgil Vă-
tășianu

206–207

Eugenio D'Ors
PROFESIUNEA DE CRITIC DE
ARTĂ
(INTRODUCCIÓN EN LA
CRÍTICA DEL ARTE. MENES-
TER DE CRÍTICO DE ARTE,
LAS IDEAS Y LAS FORMAS)
vol. I,
GOYA – VIAȚA ȘI OPERA,
184 (VIDA Y OBRA DE GOYA)

vol. II.

Traducere și postfață de
Irina Runcan
Prefață de Ion Pascadi

208–209

Stefan Morawski
MARXISMUL ȘI ESTETICA,
(MARKSIZM I ESTETYKA)
2 vol.
Traducere de Claudia Du-
mitriu și Ion Pascadi
Prefață, comentarii, note și
indice tematic de Ion Pas-
cadi

210

Liliane Brion-Guerry
CÉZANNE ȘI EXPRIMAREA
SPAȚIULUI
(CÉZANNE ET L'EXPRESSION
DE L'ÉSPACE)
Traducere de Ruxandra Ga-
rofeanu

211

Cennino Cennini
TRATAT DE PICTURĂ
(IL LIBRO DELL'ARTE O
TRATTATO DELLA PITTURA)
Traducere și note de N. Al.
Toscani
Prefață de Victor Ieronim
Stoichiță

212

Carel van Mander
CARTEA PICTORILOR
(HET SCHILDERBOECK)
Traducere de H. R. Radian

213

Françoise Cachin
GAUGUIN
(GAUGUIN)
Traducere și prefață de A.
E. Baconsky

214-215

Werner Hofmann
**FUNDAMENTELE ARTEI
 MODERNE**
 (GRUNDLAGEN DER MO-
 DERNEN KUNST)
 2 vol.
 Traducere de Elisabeth Ax-
 mann-Mocanu și Bucur Stă-
 nescu
 Prefață de Titus Mocanu

216

Pierre Francastel
IMPRESIONISMUL
 (L'IMPRESSIONNISME)
 Traducere de Radu Pontbri-
 ant
 Cuvînt înainte de Viorel Ha-
 rosa

217-218

Robert Klein
FORMA ȘI INTELIGIBILUL,
 (LA FORME ET L'INTELLIGI-
 BLE)
 2 vol.
 Traducere de Viorel Harosa
 Prefață de Ion Frunzetti

219-221

Viktor Lazarev
VECHI MAESTRI EUROPENI,
 (STARIE ITALIANSKIE
 MASTERA)
 3 vol.
 Traducere și cuvînt înainte
 de Vasile Florea

222*******

DE LA APOLLO LA FAUST
 Antologie de texte clasice
 estetice germane de Victor
 Ernest Mașek
 Traduceri de Lucian Blaga,
 Ion Herdan și Ioan Dobro-
 geanu-Gherea

223

Semion Tiuleaev
 Grigorii Bongard-Levin
ARTA DIN SRI LANKA
 (ISKUSSTVO SRI LANKA)
 Traducere și glosar de An-
 ca Irina Ionescu

224

Marcel Brion
HOMO PICTOR
 (L'O EIL, L'ESPRIT ET LA
 MAIN DU PEINTRE)
 Traducere de Maria Vodă
 Căpușan și Victor Felea
 Prefață de Dumitru Matei

225

René de Solier
ARTA ȘI IMAGINARUL
 (L'ART PHANTASTIQUE)
 Traducere de Marina și Leo-
 nid Dimov
 Prefață de Ion Pascadi
 Cuvînt înainte de Eugen
 Barbu

226

Jean Marie Casal
CIVILIZAȚIA INDUSULUI
 (LA CIVILISATION DE
 L'INDUS ET SES ÉNIGMES)
 Traducere de Rodica și Leon
 Baconsky
 Prefață de Constantin Daniel

227

Renatto Guttuso
MESERIA DE PICTOR
 (IL MESTIERE DI PITTORE)
 Traducere de Ersilia Moro-
 ianu
 Cuvînt înainte de Raoul Șor-
 ban

228-229

Guido A. Mansuelli
 CIVILIZAȚIILE EUROPEI
 VECHI
 (LES CIVILISATIONS DE
 L'EUROPE ANCIENNE)
 2 vol.
 Traducere de Alexandra
 Slavu
 Prefață de Radu Florescu

230

Lionello Venturi
 CUM SĂ ÎNȚELEGEM PIC-
 TURA
 (COME SI COMPRENDE LA
 PITTURA)
 Traducere de Olga Mărcu-
 lescu
 Prefață de Dan Grigorescu

231

Max Loreau
 JEAN DUBUFFET – STRATE-
 GIA CREAȚIEI
 (JEAN DUBUFFET – STRA-
 TÉGIE DE LA CRÉATION)
 Traducere de Rodica Savo-
 pol
 Prefață de Ion Pascadi

232

Georg Simmel
 REMBRANDT
 (REMBRANDT – EIN
 PHILOSOPHISCHER
 VERSUCH)
 Traducere și prefață de Gri-
 gore Popa
 Studiu introductiv de Ion
 Frunzetti

233-234

John Rewald
 POSTIMPRESIONISMUL,
 (POST IMPRESSIONISM)
 2 vol.
 186 Traducere de Gabriel Gafița

235

Iacob Burckhardt
 UNIVERSUL LUI RUBENS
 (ERINNERUNGEN AUS
 RUBENS)
 Traducere și postfață de
 Cristina Petrescu

236

Noël Mouloud
 PICTURA ȘI SPAȚIUL
 (LA PEINTURE ET L'ÉSPACE)
 Traducere și prefață de Du-
 mitru Matei
 Cuvînt înainte de Etienne
 Souriau

237-240

Wladyslaw Tatarkiewicz
 ISTORIA ESTETICII
 (HISTORIA ESTETYKI)
 4 vol.
 Traducere de Sorin Mărcu-
 lescu
 Prefață de Titus Mocanu

241-242

Eduard Plietzsch
 PICTORI OLANDEZI
 ȘI FLAMANZI
 (HOLLÄNDISCHE UND
 FLÄMISCHE MALER DES
 XVII JAHRHUNDERTS)
 2 vol.
 Traducere de Ion Herdan

243

C. J. Kelk
 JAN STEEN
 (JAN STEEN)
 Traducere și cronologie de
 H. R. Radian

244

Jean Pierre Adam
ARHEOLOGIA ÎNTRE ADE-
VĂR ȘI IMPOSTURĂ
(ARCHÉOLOGIE ET
IMPOSTURE)
Prefață de Radu Popa

245

Hans Hartung
AUTOPORTRET
(AUTOPORTRAIT)
Traducere de Manuela
Coravu
Prefață de Raoul Șorban

246

Charles Chassé
NABIȘTII ȘI EPOCA LOR
(LES NABIS ET LEUR TEMPS)
Traducere de Paul B. Marian

247

Charles Chassé
FOVII ȘI EPOCA LOR
(LES FAUVES ET LEUR
TEMPS)
Traducere de Paul B. Marian

248

René Berger
MUTAȚIA SEMNELOR
(LA MUTATION DES
SIGNES)
Traducere și cuvînt înainte
de Marcel Petrișor
Prefață de Dumitru Matei

249

Odilon Redon
JURNAL
(JOURNAL)
Traducere de Tatiana Bar-
bosa
Prefață de Octavian Barbosa

250

Nicolae Tonitza
CORESPONDENȚĂ
Ediție îngrijită de Irina For-
tunescu și Barbu Brezianu

251

M. S. Kagan
MORFOLOGIA ARTEI
(MORFOLOGHIA
ISKUSSTVA)
Traducere de Anca Irina
Ionescu
Prefață de Dumitru Matei

252–253

Heinrich Schliemann
PE URMELE LUI HOMER
(ITHAKA, DER PELOPONNES
UND TROJA ; MYKENAE ;
ILIOS, STADT UND LAND
DER TROJANER)
2 vol.
Traducere și note de Ion
Roman
Introducere și comentarii de
Radu Florescu

254

Wilhelm Fraenger
JÖRG RATGEB
Traducere de Nicolae
Reiter
Prefață de Gheorghe Székely

255

Andre Scobelitzine
ARTA FEUDALĂ ȘI ROLUL
EI SOCIAL
(L'ART FÉODAL ET SON
ENJEU SOCIAL)
Traducere de Cornelia
Referendaru Șerbănescu
Prefață de Dumitru Matei

256

Vasile Florea
O ISTORIE A ARTEI RUSE

257

Mireille Simoni-Abbat
AZTECII
(LES AZTÈQUES)
Traducere de Crișan Toescu

258

Edgar Wind
ARTĂ ȘI ANARHIE
(ART AND ANARCHY)
Traducere de Cristina
Anastasiu-Condiescu
Prefață de Ion Pascadi

259

Max Seydewitz
MAX SEYDEWITZ
OPERATIUNEA LINZ
(DIE DAME MIT DEM
HERMELIN
DER GRÖSSTE KUNSTRAUB
ALLER ZEITEN)
Traducere de Ileana Raus
Prefață de Vasile Drăguț

260

Dionisie din Furna
CARTE DE PICTURĂ
Traducere de Smaranda
Bratu Stati și Șerban Stati
Cuvînt înainte de Vasile
Drăguț
Studiu introductiv și antolo-
gie de ilustrații de Victor
Ieronim Stoichiță

261

Miloslav Stingl
INDIENII PRECOLUMBIENI
(INDIANI BEZ TOMAHAVKU)
Traducere de Radu
Pontbriant

262-263

Michelangelo Buonarroti
SCRISORI URMATE DE
VIAȚA LUI
MICHELANGOLO DE
ASCANIO CONDIVI
2 vol.
Traducere, antologie, note și
postfață de C. D. Zeletin

264

Edmond și Jules de
Goncourt
ARTA FRANCEZĂ A
SECOLULUI AL XVIII-lea
(L'ART DU DIX-HUITIÈME
SIÈCLE)
Prefață, traducere și note de
Alexandru George

265

MICHAL GAWLIKOWSKI
ARTA SIRIEI
(SZTUKA SYRII)
Traducere de Eveline
Calpacci

266

Richard Brilliant
ARTA ROMÂNĂ DE LA
REPUBLICĂ LA CONSTANTIN
(ROMAN ART FROM THE
REPUBLIC TO CONSTANTINE)
Cuvînt înainte și traducere
de Mihai Gramatopol

267

Philipp Vandenberg
NEFERTITI
(NOFRETETE)
Traducere de Petru
Năvodaru
Postfață și note de Radu
Florescu

268-269

Carl Justi
DIEGO VELÁZQUEZ ȘI
SECOLUL SĂU
(DIEGO VELÁZQUEZ UND
SEIN JAHRHUNDERT)
2 vol.
Traducere de Radu
Berceanu
Studiu introductiv de
Ion Frunzetti

270

Corrado Maltese
GHID PENTRU STUDIUL
ISTORIEI ARTEI
(GUIDA ALLO STUDIO
DELLA STORIA DELL'ARTE)
Traducere de Olga
Mărculescu
Prefață de Dan Grigorescu

271

Georges Bernier
ARTA ȘI COMERȚUL
(L'ART ET L'ARGENT)
Traducere de Ileana Șoldea
Cuvânt înainte de Dumitru
Matei

272

Erwin Panofsky
ARTĂ ȘI SEMNIFICAȚIE
(MEANING IN THE VISUAL
ARTS)
Traducere de Ștefan
Stoenescu
Cuvânt înainte de Mihai
Gramatopol

273

Kenneth Hudson
O ISTORIE SOCIALĂ A
MUZEELOR
(A SOCIAL HISTORY OF
MUSEUMS)
Traducere de Georgeta
Ciocîltea
Prefață de Vasile Drăguț

274

Jean-Paul Crespelle
VIAȚA ÎN MONTPARNASSE
(LA VIE QUOTIDIENNE A
MONTPARNASSE
À LA GRANDE EPOQUE
1905-1930)
Traducere și note de Paul
Emanuel
Prefață de Raoul Șorban

275-277

Viktor Lazarev
ISTORIA PICTURII
BIZANTINE
(ISTORIA VIZANTIINSKOI
JIVOPISI)
3 vol.
Traducere de Florin
Chirițescu
Prefață de Vasile Drăguț

278

David d'Angers
DIN LUMEA ARTEI
(LES CARNETS DE DAVID
D'ANGERS)
Traducere de Radu Ionescu
și Yvonne Oardă
Prefață și selecție de Radu
Ionescu

279

Constantin Daniel
ARTA EGIPTEANĂ ȘI
CIVILIZAȚIILE
MEDITERANEENE

280

Prosper Mérimée
STUDII ASUPRA ARTELOR
DIN EVUL MEDIU
Traducere de Sergiu
Sălăgean
Prefață de Marius Tătaru

281

Marc Havel
TEHNICA TABLOULUI
(LA TECHNIQUE DU
TABLEAU)

Traducere de Nicolae
Spinescu și Șerban Velescu
Cu un cuvânt înainte de
Sabin Bălașa

282

Irving Stone
COMOARA GRECILOR
(THE GREEK TREASURE)
Traducere de Doina
Racoviceanu

283

Edmund Burke
DESPRE SUBLIM ȘI FRUMOS
(A PHILOSOPHICAL
ENQUIRY INTO THE
ORIGIN OF
OUR IDEAS OF THE
SUBLIME AND BEAUTIFUL)
Traducere de Anda
Teodorescu și Andrei Bantaș
Prefață de Dan Grigorescu

284

William Hogarth
ANALIZA FRUMOSULUI
(THE ANALYSIS OF BEAUTY)
Traducere și cuvânt înainte
de Theodor Redlow

285

P. Belikov ; V. Kneazeva
ROERICH
Traducere de Miron Tarasov
și Ștefan Popescu
Note de Miron Tarasov

286

Rudolf Wittkower
190 SCULPTURA. PROCEDEE ȘI

PRINCIPII
(SCULPTURE. PROCESSES
AND PRINCIPLES)
Traducere de Sorin
Mărculescu

287

SECOLUL DE AUR AL
PICTURII VENEȚIENE
Traducere, note și indici de
Oana Busuioceanu
Prefață și texte introductive
de Victor Ieronim Stoichiță

288

Ion Ianoși
HEGEL ȘI ARTA

289

Théophile Gautier
SCRIERI DESPRE ARTĂ
Antologie, cuvânt înainte și
traducere de
Angela Cișmaș

290

Bogdan Rutkowski
ARTA EGEEANĂ
(SZTUKA EGEJKA)
Traducere de Anca Irina
Ionescu

291

Natalia Lapșina
MIR ISKUSSTVA
Traducere și prefață de Va-
sile Florea

292

H. și A. Wolf
DRUMUL LUI ULISE
(DER WEG DES ODYSSEUS)
Traducere de Dumitru Marian

293

C. A. Burland
POPOARELE SOARELUI
(PEOPLES OF THE SUN)
Traducere de Alfred Neagu

294-295

Hubert Faensen ; Vladimir
Ivanov
Arhitectura rusă veche
(ALTRUSSISCHE BAUKUNST)
2 vol.
Traducere de H. R. Radian

296

Ardengo Soffici
MEDITAȚII ARTISTICE
Traducere de Florina
Nicolae
Cuvînt înainte de Grigore
Arbore

297

E. H. Gombrich
NORMĂ ȘI FORMĂ
(NORM AND FORM)
Traducere de Florin Ionescu
Prefață de Dan Grigorescu

298

E. H. Gombrich
MOȘTENIREA LUI APELLES
(THE HERITAGE OF APELLES)
Traducere de Florin Ionescu

299

Kenneth Clark
REVOLTA ROMANTICĂ
(The Romantic Rebellion)
Traducere de Mihai Gramatopol

300

Carola Giedion Welcker
CONSTANTIN BRÂNCUȘI
Traducere de Olga Bușneag
și Ruxandra Bușneag – Iotzu
Cuvînt înainte de Olga Bușneag

ÎN PREGĂTIRE :

Robert Genaille
ARTA FLAMANDĂ
(L'ART FLAMAND)
Traducere de Valentina
Grigorescu

Thomas Thilo
ARHITECTURA CLASICĂ
CHINEZĂ
(KLASSISCHE CHINESISCHE
BAUKUNST)
Traducere de Grigore Popa
Studiu introductiv de
Ion Frunzetti

Vincent van Gogh
SCRISORI
2 vol.
Traducere de Constanța Tă-
năsescu
Prefață de Andrei Pleșu

Thomas Munro
ARTELE ȘI RELAȚIILE DINTRE
ELE
(ARTS AND THEIR INTERRE-
LATIONS)
2 vol.
Traducere de Constantin
Vonghizas

Biografii. Memorii. Eseuri

constantin brâncuși



Mai mult decât orice alt studiu, monografia Carolei Giedion-Welcker l-a impus pe Brâncuși conștiinței critice mondiale, atrăgând atenția asupra „saltului într-o zonă absolut nouă a expresiei formale și spirituale” pe care sculptura sa îl realizează, asupra caracterului ei de răscruce și piatră unghiulară a artei moderne, prezentându-l pe Brâncuși drept un nou argonaut *à la recherche de l'absolu*.
Relevând dintru început marea unitate a operei și vieții, Carola Giedion-Welcker arată, așa cum a subliniat-o și în alte rânduri, că „pentru a înțelege ce a însemnat Brâncuși nu trebuie să disociem omul de arta sa, căci din străfundurile ființei lui Brâncuși iradiază ceva care s-a materializat apoi pentru eternitate în operele sale. Este înclinația profundă spre simplitate și puritate”.

OLGA BUȘNEAC